MAX KRÜGER

ÜBER BÜHNE UND BILDENDE KUNST

MAX KRÜGER

ÜBER BÜHNE UND BILDENDE KUNST

MIT 19 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN 1913
R. PIPER & CO., VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

EINLEITUNG

„Wenn der anerkannt vorzüglichste Lebensroman des ersten Dichters eines Volkes mit und fast nur mit den Theaterverhältnissen sich beschäftigt, wenn sie Staffage und Hintergrund, und der Held in den Versuchen, auf den Brettern ein Mann zu werden, seine Lebensschule durchmacht, bis er zur Erkenntnis kommt, dass er kein Schauspieler ist, so leugne einer die Wichtigkeit, die das Schauspielerwesen für die Deutschen hatte. Es ist ein unbestreitbares Faktum. Und nicht für einen Ort, für einen Strich allein unseres Gesamtvaterlandes. Der Fokus dieser Bildungsschule war nicht in Berlin, nicht in Hamburg und Weimar. In Mannheim, Wien, Breslau, allüberall, wo die Bildung aus der Gelehrsamkeit zur Aesthetik überging, konnte sie des Theaters nicht entbehren. Der Mangel eines öffentlichen Lebens — sie waren sich dieses fehlenden Lebensprinzips nicht klar bewusst, aber das dunkle Gefühl des Entbehrens war da — trieb die ernstesten, tiefsten Geister, sobald sie sich aus der Einsamkeit der Gelehrtenstube emanzipiert, zum Theater. Sie versuchten, das Wort lebendig werden zu lassen zum Volke durch den Mund des Mimen. Das taten ein Klopstock, ein Lessing, ein Goethe, Schiller und Tieck; keiner meinte, sich dadurch etwas zu vergeben“ [1]).

Auch für unsere Zeit hat das Theater wieder eine erneute Wichtigkeit gewonnen und hat viele und hervorragende Geister mobil gemacht, die für oder gegen die Kulturbedeutung der Schaubühne zu Felde gezogen sind. Dabei stehen sich die widersprechendsten Urteile und Meinungen gegenüber, die nicht nur von der blossen Verwerfung des theatralischen

---

[1]) Willibald Alexis: Erinnerungen.

Kunstwerks, sondern von seiner völligen Verachtung bis zur poetisch erhöhten Feier der Leben schaffenden Werte des Theaters reichen [1]). Dieses nach langer Gleichgültigkeit neu erwachte Interesse an theatralischen Dingen liegt bei uns nicht eigentlich an dem Mangel eines öffentlichen Lebens, sondern vielmehr an dem Mangel einer einheitlichen Weltanschauung und dem Mangel einer einheitlichen Form, in der sich das öffentliche Leben betätigen könnte. Darum versuchen wieder Männer wie Hebbel, wie Ibsen, „das Wort lebendig werden zu lassen zum Volke durch den Mund des Mimen". Sie versuchen, die alte, überall zusammengestückte Form, in der sich unser Leben bewegt, zu zerschlagen, um Raum zu schaffen für eine neue, die das Dasein als etwas Einheitliches begreift, in der jeder den Platz findet, der ihm nach seiner individuellen Veranlagung und Begabung zukommt.

Damit das Theater diese hohe Aufgabe als Kulturspiegel und -vorbild erfüllen kann ist es nötig, dass es selbst erst eine einheitliche, künstlerisch geschlossene Form findet, die dem Alltag wegerhellend voranleuchten kann.

An dieses Problem der Form der theatralischen Aufführung gliedern sich eine Reihe von formalästhetischen Einzelfragen, zu denen besonders die nach dem Anteil, den die bildenden Künste am dramatischen Gesamtkunstwerk nehmen dürfen, gehört.

Das Verhältnis von Bühne und bildender Kunst ist ein doppeltes. Einmal ist die Bühne der gebende und das andere Mal der nehmende Teil.

Ueber die archäologische und kunsthistorische Frage, welchen Einfluss die dramatische Darstellung seit den Zeiten der Antike auf die bildliche Darstellung ausgeübt hat, gibt es eine ziemlich umfangreiche Literatur, von der z. B. Tscheuschner: „Die Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15.

---

[1]) Alfred H. Fried: Der Theaterdusel. Bamberg, Handelsdruckerei. Rundfrage in Nord und Süd, 1908, 32. Jahrgang, Heft 1—7: Die kulturellen Werte des Theaters. Peter Behrens: Feste des Lebens und der Kunst. Jena 1900. Ferdinand Gregori: Schauspieler-Sehnsucht. München 1903.

und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen," Repertorium für Kunstwissenschaften Bd. XXVII und XXVIII, 1904 und 1905 und ferner Kehrer: „Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst," Leipzig 1909, ein ausführlicheres Verzeichnis geben. Die neueste für ein solches Thema wichtige Veröffentlichung dürfte das XXV. hallische Winkelmannsprogramm sein: „Die Masken der neueren attischen Komödie." Von Karl Robert. Halle S. 1911.

Die Gestaltung und Ausstattung der Szene unter den Einwirkungen der bildenden Kunst verlangt wieder eine doppelte Betrachtungsweise, nämlich eine historische und eine ästhetische. Bei der Behandlung des kunsthistorischen Teiles gilt es zu zeigen, wie im Laufe der Entwicklung die Wirkungsmittel und Stileigentümlichkeiten der bildenden Kunst auf der Bühne zum Ausdruck gekommen sind. So mussten, um ein Beispiel zu bringen, zuerst die Gesetze der Perspektive in der Malerei und Zeichnung entdeckt sein, ehe eine perspektivische Bühnendekoration möglich war. Als einer der ersten hat Ed. Flechsig 1894 in seiner Leipziger Dissertation: „Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts" angefangen, dieses interessante Arbeitsfeld systematisch zu bebauen.

Wenn es sich bei diesen historischen, rückschauenden Arbeiten um die Aufdeckung bisher unbeachtet gebliebener Tatsachen handelt, so drängen sie uns doch direkt zur Beantwortung der ästhetischen Hälfte des Doppelthemas. Will der moderne Regisseur, der den Blick vorwärts gerichtet halten muss, aus der historischen Betrachtung für unsere zeitgenössische Bühne etwas lernen, so muss vor allen Dingen die Frage beantwortet werden: welchen Anteil darf die bildende Kunst in Gestalt der Bühnendekoration überhaupt am Kunstwerk der dramatischen Darstellung nehmen? Diesem Probleme versucht die vorliegende Abhandlung näher zu rücken. Die Ergebnisse der historischen Forschung sind nur soweit herangezogen, als sie als Prüfstein für unsere theoretischen Feststellungen in Betracht kommen.

Die gerade in den letzten Jahren mehrfach angestellten Re-

formversuche, die sich sowohl auf die Bühne, als auch auf den Zuschauerraum beziehen, beweisen das Interesse unserer Zeit an der von uns aufgeworfenen Frage. Die Antworten darauf sind so verschieden als möglich. Die Versuche mit der neuen Shakespeare-Bühne verzichten fast gänzlich auf die Mitwirkung der bildenden Kunst. Das Münchner Künstlertheater will den bildenden Künstler stärker als bisher zur tätigen Mitwirkung heranziehen. Und schliesslich das Freiluft- und -licht-Theater treibt die Kunst wieder aus dem geschlossenen Raume heraus.

Um gegenüber allen diesen Ansichten einen bestimmten Standpunkt zu gewinnen, müssen wir versuchen, uns klarzumachen, welches die Kräfte sind, die in der Kunst einen Stil schaffen und ihn durch einen neuen verdrängen. Wir müssen weiter versuchen, der Schauspielkunst ihren eigentümlichen Platz im System der Künste anzuweisen. Um vom Gesamtkunstwerk und dessen Möglichkeit überhaupt reden zu können, müssen wir nach den Bedingungen fragen, unter denen sich die Künste vereinigen können und müssen schliesslich das besondere Problem der Bühnendekorationskunst aufzufinden suchen. Dieser Aufgabe wenden wir uns im ersten, ästhetischen Teil unserer Arbeit zu, um in dem zweiten eine Reihe uns überlieferter Bühnenformen von dem gewonnenen Gesichtspunkte aus zu betrachten.

MARTYRIUM DER HEILIGEN APOLLONIA
Aus Dr. Martin Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.
Tafel 1.

I.

Wissenschaft und Kunst wollen ebenso wie die Religion ein psychisches Verlangen des Menschen befriedigen. Das Verlangen ist: das Weltgeschehen in Raum und Zeit als ein dem Zufälligen Entrissenes darzustellen. Die Welt als ein Planvolles zu begreifen, dessen Ordnung und Gesetzmässigkeit den Menschen erlöst von der Furcht vor dem ewig Vergänglichen, vor dem ewigen Wechsel. Erst nachdem er von dieser Furcht befreit ist, kann der Mensch Vertrauen zu den Erscheinungen seiner Umgebung fassen, erst wenn das Bangen der Ungewissheit von ihm genommen ist, kann er sich wirklich heimisch fühlen in der Welt [1]). Von jeder Kunst gilt, was Hoffmann in seinen „Kreisleriana" Johannes Kreisler sagen lässt: „Sie erfüllt des Menschen Inneres so mit holdseligen Erscheinungen, dass sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange des Irdischen entreisst" [2]).

Die Tatsache, dass den Anfängen der Kunst überall dasselbe psychische Bedürfnis zugrunde liegt, erklärt die Einheit der Kunst zum Beispiel selbst bei den in anthropologischer Beziehung so unähnlichen Australiern und Eskimos [3]). Die treibende Macht des Psychischen erklärt es ferner, dass es kein noch so rohes oder armseliges Volk ohne Kunst gibt [4]).

Wissenschaft und Kunst benutzen beide dieselben Mittei-

---

[1]) W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl., München 1911. — Formprobleme der Gotik. 2. Aufl., München. R. Piper u. Co. 1912.

[2]) Nach Grosse: Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig 1894.

[3]) Grosse, a. a. O.

[4]) Grosse, a. a. O.

lungsmittel: Sprache und Mimesis. Die Wissenschaft verwendet die beiden Ausdrucksmöglichkeiten zur Vermittlung von Erkenntnissen, die Kunst zur Wiedergabe von Vorstellungen. Erkenntnisse unterliegen dem Zwang des diskursiven, logischen Denkens, während Vorstellungen intuitiv, spontan in unserem Bewusstsein auftreten. Es soll nicht behauptet werden, dass das Reich der Wissenschaft sich von dem der Kunst einfach dadurch trennen liesse, dass wir dem einen die Erkenntnisse und dem anderen die Vorstellungen zuweisen. Aber wir können sagen, dass die Kunst es nur mit der Wiedergabe von Vorstellungen zu tun hat. Die Wissenschaft dagegen arbeitet, wenn ihr letztes Ziel auch immer die Erkenntnisse bleiben, zum Beispiel in Form von wissenschaftlichen Hypothesen, auch mit Vorstellungen, die jedoch der besseren Erkenntnis weichen müssen. Der Wert der sich selbst genügenden künstlerischen Vorstellung kann durch nichts aufgehoben werden. Sie tritt immer nur als individueller Einzelfall auf, nie mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Das Streben nach Erkenntnis richtet sich auf die Daseinsform, die künstlerische Vorstellung hängt nur an der Wirkungsform. Strebt alle Wissenschaft zum Gesetz, zum Uebergeordneten, zur Gattung, um Ordnung und Klarheit zu schaffen, so verharrt die Kunst beim Einzelwesen und -gegenstand, den sie als in sich geschlossenen und durch sich bedingten Organismus darzustellen strebt, um aus dessen planvoller Einheit auf den Umfang der eigenen Selbständigkeit und den planvollen Verlauf alles Weltgeschehens in Raum und Zeit zu schliessen. Das Reich der Erkenntnisse ist ebenso unendlich wie das Reich der Vorstellungen.

Daraus, dass die künstlerische Leistung eine Wiedergabe von etwas Vorgestelltem ist, folgt, dass wir das Kunstschöne vom Naturschönen trennen müssen; daraus folgt aber nicht, dass Kunst nachahmen müsse. Unsere Vorstellungen können vielmehr idealistischer Natur sein und als solche sich bewusst von der Nachahmung eines Naturvorbildes entfernen. Der idealistischen Vorstellung und Stilrichtung der Kunst steht

die realistische gegenüber, die es auf die Wiedergabe der Wirkungsform eines Naturvorbildes abgesehen hat.

Von den realistischen Bemühungen müssen wir wieder die naturalistischen unterscheiden, obgleich diese beiden Worte vielfach wie synonyme Ausdrücke verwendet werden. Schon aus der Wortbildung geht hervor, dass auch der Naturalismus die Natur als sein Vorbild, sein Thema und seine Lehrmeisterin anerkennt. Aber er will nicht die Wirkungsform wiedergeben, sondern die Daseinsform. Die genaue Wiederholung seines Modells würde ihn am meisten befriedigen. Damit hat aber die Kunst jede Selbständigkeit im Schaffen verloren, sie ist zur blossen Nachahmung herabgesunken. Die Erreichung des Zieles des Naturalismus ist von technischen Fertigkeiten abhängig.

Die Frage des Kunstkönnens ist eine Frage der Technik der technischen Vollkommenheit geworden.

Anders der Realismus. Freilich will auch er das Naturvorbild möglichst genau wiedergeben, aber nicht nach seiner Daseins-, sondern nach seiner Wirkungsform. Nicht unser Erkenntnisvermögen wird bereichert, sondern unser Vorstellungsvermögen. Und in diesem Sinne waren alle grossen Künstler Realisten, indem sie eine Erscheinung festhielten, realisierten und für sie zum ersten Male eine wahrnehmbare Form schufen. So realistisch, wie Michelangelo hatte niemand vor ihm die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers wiedergeben. Keiner hatte vor Rubens' „Höllensturz" je Menschen so fallen und in wahnsinniger Angst sich so verschlingen sehen. Niemand vor Rembrandt hatte so die Auflösung der Form durch das Licht beobachtet, und niemand hatte es so bis in das geheimnisvollste Dunkel verfolgt, wo es noch in tausend Reflexen auf den Gegenständen spielt. Und alle, Michelangelo, Rubens und Rembrandt waren ebensoweit von jedem Naturalismus entfernt, wie Shakespeare in seinen realistischsten Szenen. Der Realismus darf auch die Natur nicht einfach abschreiben, sondern er muss die verschiedenen Eindrucksmomente, deren zufällige Summe der Naturalismus einfach wiederholt, nach ihrem Wert für die Wir-

kungsform unterscheiden. Das, was für die einheitliche Wirkung wichtig ist, was die Vorstellung erleichtert, muss betont, das Zufällige, Unwichtige muss vernachlässigt werden. Wendet sich der Naturalismus den Problemen der Technik zu, so dürfen wir für den Realismus das echt künstlerische Problem der Form in Anspruch nehmen.

Dem Naturalismus und dem Realismus tritt der Idealismus gegenüber, der nicht die Wiedergabe eines mit Sinnen wahrgenommenen Naturvorbildes als das höchste Ziel der Kunst betrachtet, sondern vielmehr die von Natureindrücken zwar befruchtete, aber über die Natur erhöhte, von zufälligen Mängeln befreite Verewigung einer Vorstellung erstrebt.

Zur Erläuterung des Gesagten seien zwei Beispiele angeführt. Die Darstellung eines Menschen bei Raffael ist idealistischer als bei Rembrandt, aber Raffael ist realistischer als die alte ägyptische Hofkunst. Goethes Bemühungen, der Schauspielkunst eine bestimmte Stilform zu geben, können wir als ein Beispiel idealistischer Darstellungskunst ansehen, dem wir als realistisches Beispiel Ludwig Schröders Tätigkeit in Hamburg gegenüberstellen können. Naturalistisch würde das Verlangen sein, dass ein Schauspieler nur spielen dürfe, was er selber ist. Die Darstellung des Greisenalters mit der realistischen Wiedergabe aller seiner körperlichen Folgeerscheinungen kann durchaus künstlerisch wirken, aber nie wirkliche Gebrechlichkeit und Hilflosigkeit. Welche unhaltbaren Folgen aus dieser Forderung gezogen werden müssten, braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden. Das Wichtigste für uns war, festzustellen, dass es auch in der Schauspielkunst die beiden Stilrichtungen gibt — den auf ein Naturvorbild zurückgehenden Realismus und den darüber hinausstrebenden, stilisierenden Idealismus, der von der Schauspielkunst solange vernachlässigt wurde, dass man die Nachahmung als die einzige Aufgabe der Schauspielkunst anzusehen sich gewöhnt hat [1]).

Wenn wir nach den Anfängen der Kunst fragen, so bewei-

---

[1]) Ueber abstrakte Formen der Körpersprache vgl. S. 33.

sen die Funde im Verzèretal der Dordogne, dass der primitive Mensch von der einfachen Nachahmung eines Naturvorbildes ausgegangen ist. Nach Grosse gilt dies auch für die noch erhaltenen Naturvölker. Der Primitive wollte, so gut er konnte, einfach das wiedergeben, was er wahrnahm. Es handelt sich auf dieser Kulturstufe vor allen Dingen um das Festhalten der sinnlichen Eindrücke durch möglichst naturgetreue Wiedergabe. Nicht den einheitlich künstlerischen Eindruck wollte der primitive Künstler wiedergeben, sondern die ganze Summe von zufälligen Einzeleindrücken, die er von dem Naturobjekte empfing, und deren er sich durch die Wiederholung vergewissern wollte. „Die primitive bildende Kunst ist in Stoff und Form entschieden naturalistisch. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wählt sie ihre Gegenstände aus ihrer gewöhnlichen Natur- und Kulturumgebung; und sie bemüht sich dieselben so naturgetreu darzustellen, wie sie es mit ihren bescheidenen Mitteln vermag“ [1]).

Da alle unsere Vorstellungen notwendig von der Natur angeregt sein müssen, kann sich der Mensch auch im idealistischen Kunstschaffen nicht über die ihm von der Natur gezogenen Grenzen erheben, sondern es muss in der Natur eine analoge Erscheinung geben, die als Naturvorbild angesehen werden kann. Ein bewusst idealistisches Kunstwollen tritt uns am früheşten in dem Stile entgegen, den man den geometrischen nennt. „Wenn nun auch den Gebilden des geometrischen Stils anscheinend keine realen Wesenheiten zugrunde liegen, so stellte man sich damit dennoch nicht ausserhalb der Natur. Dieselben Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sind es doch, nach denen die Natur in der Bildung ihrer Wesen verfährt (Mensch, Tier, Pflanze, Kristall), und es bedarf keineswegs tieferer Einsicht, um zu bemerken, wie die planimetrischen Grundformen und Konfigurationen den Naturwesen latent anhaften. Der eingangs aufgestellte Satz von den engen Beziehungen aller Kunstformen zu den körperlichen

[1]) Grosse, a. a. O.

Naturerscheinungen besteht also auch für die Formen des geometrischen Stiles zu Recht."

Der eingangs der „Stilfragen"[1]) aufgestellte Satz heisst: „Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zugrunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat." Riegl spricht hier in erster Linie von planimetrischen Gebilden, aber die in Symmetrie und Rhythmus lebenden Kräfte bestimmen ebenso die gesetzmässige Bildung räumlicher und zeitlicher Kunst- und Naturformen. Sie beherrschen gleichmässig die organische und anorganische Welt. Wenn wir aber nach direkten Vorbildern für die Schöpfungen des Stiles, den man allgemein den geometrischen nennt, suchen wollen, so dürften sich diese vor allen in den starren Formen der anorganischen Gesetzmässigkeit finden, in der noch uns geheimnisvollen Welt der Kristalle, die uns in ewig gleichen Gestalten aus der Erde entgegenwachsen oder als Schneeflocken vom Himmel fallen.

Es fragt sich nun, wodurch die drei Stilrichtungen Idealismus, Realismus und Naturalismus bedingt werden, und wodurch das Verhältnis bestimmt wird, in dem sie in der Kunstentwicklung wirksam gewesen sind.

Solange man in der Kunstgeschichte die Entwicklungsgeschichte menschlichen Könnens im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik sah, ist es klar, dass man von der naturalistischen Arbeitsmethode die grösste Förderung und Erweiterung der künstlerischen Möglichkeiten erwartete. Fortschritte in der Technik bedeuteten Fortschritte im Können und damit in der Kunst. Diese Auffassung wurde verdrängt, als man anfing, in jedem Kunstwerk „das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens" zu sehen, „das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt." „Diesen drei letzteren Faktoren käme danach nicht mehr jene positive schöpferische Rolle zu, die ihnen jene

[1]) A. Riegl: Stilfragen. Berlin 1893.

DER WEINMARKT IN LUZERN ALS SCHAUPLATZ DES OSTERSPIELES VOM JAHRE 1583. (Nach Leibing.)
Aus Dr. Gustav Cohen: Geschichte der Inszenierung des geistlichen Schauspieles des Mittelalters in Frankreich. Leipzig 1907.
Tafel 2.

materialistische Theorie zugedacht hatte, sondern eine hemmende, negative; sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes." [1]). Dadurch wurden die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückgeführt. „Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Konstruktion werden nie ohne Einfluss sein. Was ich aber aufrechterhalten möchte — namentlich gegenüber einigen neueren Bestrebungen — ist das, dass die Technik niemals einen Stil schafft, sondern, wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen [2]).

Wovon ist nun das abhängig, was Riegl das Kunstwollen nennt und Wölfflin das primäre Formgefühl, das den Stil bedingt und erklärt? „Was ist für die Formphantasie das Bestimmende?" Darauf antwortet Wölfflin. „Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht." Dabei kommt es nicht auf einzelne Produkte an, sondern auf das Allgemeine, auf die Grundstimmung der Zeit, die alle diese Produkte hervorbringt. „Einen Stil erklären kann nichts anderes heissen, als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, dass seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit" [3]).

In den Kunstformen eines Zeitalters muss das Weltgefühl, d. h. das Gefühl von Daseinsfreude oder Daseinsfurcht, das Vertrautheitsverhältnis zu den Erscheinungen der Welt ebenso direkt zum Ausdruck kommen, wie in seinen religiösen Vorstellungen. „So lassen sich an der Stilentwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls

---

[1]) Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901.

[2]) H. Wölfflin: Renaissance und Barock. 3. Aufl., München 1908.

[3]) H. Wölfflin, a. a. O.

ebenso ablesen wie an der Theogonie der Völker"[1]). Dabei wird die Kunst „dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben zu suchen, was der Mensch gern sein möchte"[2]).

Aus dem Streben nach einem Ziele, das auf der aller Betätigung der Persönlichkeit gleichmässig zugrunde liegenden Weltanschauung aufgebaut ist, erklärt sich die erzieherische, ethische Kraft, die ausser der Religion ungesucht auch aller wahren Wissenschaft und aller grossen Kunst eigen ist. Und daraus erklärt sich weiter die Forderung, dass der grosse Künstler eine grosse Lebens- und Weltauffassung habe. Nur wo das starke Streben, der Wille nach einer Erhöhung des Lebensgefühls vorhanden ist, kann sich ein ausdrucksvoller, selbständiger Stil entwickeln, sonst erstartt er zu einem leblosen, unverstandenen Schema, das sinn- und bedeutungslos fortgebraucht wird. Nur wo die Erhöhung des Lebensgefühls gelingt, erreichen Kunst und Künstler ihren Zweck. „Liegt doch die Wohltat, die uns der Künstler vermitteln kann ... in dem Zuwachs an Daseinslust und Lebensgefühl, den die Heraushebung und Verewigung dieses Werkes als Stärkung und Bestätigung der eigenen Selbständigkeit gewährt"[3]). Nur wo ein starkes Lebensgefühl schon lebendig ist, kann ein Stil entstehen, und nur dann können wir aus der objektiv abstrakten Kunstform auf eine Neigung zur weltabgewandten Lebensauffassung schliessen, oder die realistische Kunstbetätigung als eine Offenbarung der Liebe zur Natur und ihren Aeusserungsformen betrachten.

Neben der allgemeinen Zeitströmung kommt natürlich auch die persönliche Weltanschauung des Künstlers zu ihrem Rechte, in dem Masse, wie eben ein Genie auf seine Umgebung wirkt oder von ihr beeinflusst wird. Je subjektiver ein Künstler die Welt erfasst, desto subjektivere Züge wird das von ihm geschaffene Kunstwerk zeigen. Wir sprechen dann von

---

[1]) Worringer, a. a. O.

[2]) vgl. auch Rudolf Kautsch: Die bildende Kunst und das Jenseits. Jena und Leipzig 1905.

[3]) A. Schmarsow: Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Leipzig 1899.

einem persönlichen, individuellen Stil. Je mehr der Künstler seine Vorstellung der Welt und deren künstlerische Wiedergabe durch seine Zeitgenossen beeinflussen lässt, desto weniger subjektives Gepräge werden seine Werke tragen und sich einem allgemeinen Zeit- oder Schulstil angleichen. Je ähnlicher die Vorstellungsart desjenigen, der eine künstlerische Bereicherung sucht, der des Künstlers ist, in dessen Werk er sich vertiefen will, je grösser wird die Lust sein, die er im Genusse des Kunstwerks empfindet. Aus der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Vorstellungsarten erklärt es sich, dass dasselbe Kunstwerk den einen beglücken, den anderen gleichgültig lassen und einen dritten vielleicht sogar abstossen kann. „Aegypter oder Griechen, Japanesen oder Renaissancekünstler, jeder hat die einfache menschliche Form, die sich seit Jahrtausenden gleichgeblieben ist, deren Rassenunterschiede so gering in bezug auf Form sind, dass sie durch Masse nur in minimalster Weise auszudrücken sind, präzis und trotzdem selbständig aufzufassen gewusst. Eine jede Epoche hat davon ihre eigene, von allen anderen verschiedene Auffassung gegeben, so dass das allen anscheinend gleiche Vorbild für jede Zeit dennoch als eigene Person und eigener Charakter auftritt. Diese Körperanschauung ist nicht die Folge des Stiles, sondern umgekehrt der Stil ist die Folge der Körperanschauung“ [1]).

Warum befriedigt sich nun das Kunstwollen bei einer weltabgewandten Lebensauffassung, in möglichst abstrakten Formen, während die Weltbejahung sich in realistischen Kunstformen ausspricht? Die Kunst, sagten wir, ist aus dem Verlangen geboren, die Erscheinungen des Weltgeschehens als dem Zufälligen entrissene zu empfinden, damit der Mensch, der in seiner Umgebung die Ordnung und Gesetzmässigkeit des Organismus erkennt, die Furcht vor dem ewigen Wechsel von sich abschütteln kann, damit sich an der über allen Wechsel erhöhten, vom Zufälligen abstrahierten Kunstform das Gefühl der eigenen Selbständigkeit und Unabhängigkeit

[1]) Max Klinger: Malerei und Zeichnung. 5. Aufl., Leipzig 1907.

stärke. „Jeder Stil stellt für die Menschheit, die ihn aus ihrem psychischen Bedürfnis schuf, die höchste Beglückung dar“ [1]).

Die grösste Beglückungsmöglichkeit besass für den primitiven Menschen die Form, die durch absolute Gesetzmässigkeit bedingt war, die selber das Sinnbild eines, wenn auch noch nicht erkannten, sondern eben nur empfundenen Gesetzes war. „Der nach den obersten Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus streng aufgebaute geometrische Stil ist vom Standpunkt der Gesetzmässigkeit aus der vollkommenste. In unserer Wertschätzung aber steht er am niedrigsten, und auch die Entwicklungsgeschichte der Kunst lehrt, dass dieser Stil den Völkern meist zu einer Zeit eigen gewesen ist, da sie noch auf einer verhältnismässig niedrigen Kulturstufe verharrten“ [2]). „Je weniger sich die Menschheit kraft ihres geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Aussenwelt befreundet und zu ihr ein Vertraulichkeitsverhältnis gewonnen hat, desto gewaltiger ist die Dynamik, aus der heraus jene höchste abstrakte Schönheit erstrebt wird“ [3]).

Diese dynamische Kraft des Abstraktionsdranges ist bei den einzelnen Völkern nach ihrer inneren geistigen Veranlagung verschieden. Am grössten war sie stets bei den Orientalen. Nicht, dass die Fähigkeit des geistigen Erkennens bei ihnen geringer gewesen wäre als die glücklicherer Völker, sondern ihr tieferer Weltinstinkt empfand die Relativität aller Erkenntniswerte. Ihr Standpunkt lag nicht „wie bei den primitiven Völkern vor dem Erkennen, sondern über dem Erkennen.“ „Sie blieben sich der unergründlichen Verworrenheit aller Lebenserscheinungen bewusst, und alle intellektuelle, äussere Beherrschung des Weltbildes konnte sie darüber nicht hinwegtäuschen.“ „Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Aussenwelt zu versenken, sich in ihnen zu geniessen, sondern darin, das einzelne Ding der Aussenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch

[1]) Worringer, a. a. O.

[2]) Riegl: Stilfragen.

[3]) Worringer, a. a. O.

Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster Drang war, das Objekt der Aussenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureissen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d. i. Willkür, an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern" [1]). Eine Form, die dieses Verlangen befriedigte, enthielt für diese Völker die grössten Beglückungsmöglichkeiten. Das Naturvorbild dieser Kunstbetätigung war, wie wir schon früher gesehen haben, die kristallinische Welt des Anorganischen.

Neben der Gesetzmässigkeit der anorganischen Körper steht die der organischen, die in unserer eigenen leiblichen Organisation zum Ausdruck kommt. Durch die Gleichartigkeit der Organisation, die ihn trotz aller rein menschlichen Eigentümlichkeiten mit allen Lebewesen verbindet, und die er schliesslich in seiner Vorstellung auch den unbelebten Gegenständen verleiht, wird der Mensch das Mass der Dinge. „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen. Das Bild unserer selbst schieben wir allen Erscheinungen unter" [2]). „Ueberall stellt sich beim naiven Menschen diese Voraussetzung gleicher Beseelung, gleichen Baues und gleicher Bewegungsfähigkeit ein, solange die Erfahrung des Gegenteils ihn nicht anders belehrt. Ja selbst dann noch kehrt sie hartnäckig wieder und beansprucht ihr angestammtes Recht. Und diese unmittelbare und ursprüngliche Auffassung unserer Sinne und unserer Sinnesart, d. h. die menschlich-natürliche und menschlich befriedigende Auslegung ist im Grunde die eigentlich ästhetische. Nur auf dieser Grundlage kann sich die beglückende Auseinandersetzung mit der Welt vollziehen, die wir Kunst nennen. Dass die Welt und der Mensch füreinander seien, ist die Grundbedingung,

---

[1]) Vgl. Worringer und Kautsch, a. a. O.

[2]) H. Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie des Raumes. München 1886.

und der Einklang beider das Ziel alles künstlerischen Schaffens" [1]).

Die Voraussetzung gleichen Baues und gleicher Bewegungsmöglichkeiten ist nicht nur die Vorbedingung für den künstlerischen Genuss, sondern auch für die Möglichkeit der allgemeinsten Orientierung über die Daseinsform jedes Gegenstandes. Ohne diese stillschweigende Voraussetzung würden wir uns über die Gestalt einer Erscheinung nie verständigen können, denn dann gäbe es kein Oben und kein Unten, kein Vorn und Hinten, kein Rechts und Links. In diesen Worten hat die Sprache eine lange Reihe von Erfahrungen zusammengefasst, die der Mensch über die Beziehungen der Dinge der Aussenwelt zu sich selbst gemacht hat. Erst muss es ein rechts oder links von mir, ein vor oder hinter mir, ein über oder unter mir gegeben haben, ehe von denselben Lage- und Richtungsverhältnissen des einen Gegenstandes zum andern gesprochen werden konnte. Wenn wir nicht einen unserem Körper analogen Bau hinter allen Erscheinungen vermuteten und fänden, würden wir ewig der Welt als einem wilden, ungeordneten und undurchdringlichen Chaos gegenüberstehen, denn das Prinzip, nach dem wir uns in diesem Durcheinander der Dinge zu orientieren suchen, leitet sich aus der eigentümlichen Gliederung unseres Körpers und der Anordnung unserer Sinne ab. Die Einfühlung bleibt also nicht auf das Gebiet des Aesthetischen beschränkt, sondern kommt auch in dem Gebiet der Erkenntnis zur Anwendung.

Gleichzeitig mit der allgemeinsten Organisationsähnlichkeit setzen wir in allen Dingen eine der unseren ähnliche Lebenskraft und einen allen unseren Organen eigenen Tätigkeitstrieb voraus. So erscheint uns jede Form als Ausdruck eines bestimmten Kräftevermögens oder -unvermögens, welches wir nach den Erfahrungen beurteilen, die wir in bezug auf Widerstände und die zu ihrer Ueberwindung nötige Energie gemacht haben.

Nun ist der Mensch am glücklichsten dann, wenn er das

---

[1]) Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Teubner 1905.

DIE BÜHNE DES PASSIONSSPIELES VON VALENCIENNES 1547. Nach Petit de Julleville.
Aus Dr. Gustav Cohen: Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Leipzig 1907.
Tafel 3.

lebhafte Gefühl seiner Kraft hat. Darum schenkt er in seiner Vorstellung den Dingen auch noch ein Gefühl ihres Zustandes, der in ihnen wohnenden, beglückenden Kräfte und Werte. Wie er lacht beim Anblick eines lachenden Gesichtes und traurig wird, wenn er einen Weinenden sieht, ebenso stärkt er sich mitfühlend im Genusse fremder Kraft. Darum ist nicht unempfundene Kraft, nicht lustlose Tätigkeit das, was wir in die Dinge unserer Umgebung einfühlen, sondern ein lust- oder unlustgefärbtes Gefühl, einer fröhlich getanen oder widerwillig aufgezwungenen Arbeit. Nur dieses kann sich in der unendlichen Abstufung hellerer und dunklerer Töne uns überall unmittelbar mitteilen.

Lipps sagt in seiner Grundlegung der Aesthetik: „Der eigentliche Inhalt meiner ästhetischen Einfühlung ist die gesamte innere Zuständlichkeit oder Weise des inneren Verhaltens, aus welcher die einzelnen Akte des Wollens und Tuns hervorgehen. Oder kurz: er besteht in der Persönlichkeit, die ich in dem Wahrgenommenen mitfühlend erlebe“ [1]). Er gebraucht also das Wort „Mitfühlen“ neben der „Einfühlung“. Da ich aber nur m e i n Gefühl in etwas einfühlen kann, so geniesse ich mich selbst in einem von mir unterschiedenen Gegenstande. In diesem Sinne ist der ästhetische Genuss ein „objektivierter Selbstgenuss“ [2]). Dieses Wiederfinden der Persönlichkeit in jedem Gegenstand, dieses Hineinschlüpfen in alle Dinge, dieses Sich-liebevoll-vertiefen in ein Einzelnes, ist zum Ausgangspunkt des realistischen Kunstschaffens geworden. Erst wenn ein bestimmtes Vertrautheitsverhältnis mit den Dingen der Umwelt sich eingestellt hat, erst dann kann die künstlerische Betätigung ein Zeugnis der Liebe des Menschen zur Natur werden.

Für die Einfühlung, namentlich in bezug auf die Eigenart der Kunst des Schauspielers und Mimikers scheint mir die Gruppe der kinästhetischen, statischen und ev. Organempfindungen besonders wichtig zu sein. Diese Sinne setzen uns zum Beispiel in den Stand, infolge der Veränderung des Zu-

---

[1]) Theodor Lipps: Ästhetik I und II. Hamburg und Leipzig 1903, 1906.

[2]) Lipps, a. a. O.

ges und Druckes in den Muskeln, Sehnen und Gelenken zu beurteilen, welche Lage die Finger unserer auf den Rücken gehaltenen Hand einnehmen. Dieses Bewusstsein der Stellung seiner Glieder muss der Schauspieler sich in erhöhtem Masse zu erwerben suchen, diese Empfindung seines eigenen Körpers muss er auszubilden streben, um sich ein Kontrollorgan für die mimischen Ausdrucksformen seiner Kunst zu schaffen. Beim bildkünstlerischen oder beim musikalischen Kunstwerk ist der aufnehmende Sinn des Publikums und der kontrollierende des schaffenden Künstlers der gleiche, hier das Auge, dort das Ohr. Das mimische Kunstwerk verfolgt der Zuschauer mit dem Auge, aber der Schauspieler lässt sich von seinen kinästhetischen Empfindungen leiten. Auf diesem Wege scheint sich das Rätsel des „Egotismus", um ein Wort Jules Claretie's[1]), des Leiters der Comédie Française, zu gebrauchen, lösen zu lassen. Das Publikum hat vor dem Schauspieler immer das Gefühl halb eines leisen Grauens, halb eines Wunderns über den Menschen, der seine Gestalt beständig wechseln kann, weil es nichts ahnt von den Möglichkeiten, zu welchen die Ausbildung eines Sinnes führen kann, den zu schärfen unser tägliches Leben kaum Gelegenheit bietet. Die Tatsache, dass der Schauspieler ein vom Aufnahmeorgan des Zuschauers unterschiedenes Kontrollorgan seiner Leistung hat, weist der Schauspielkunst, soweit sie mimische Kunst ist, eine besondere Stellung unter allen Künsten an.

Es ist hier vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, dass nicht alle unsere Sinne für die ästhetische Auffassung die gleiche Bedeutung haben. Lipps sieht den Unterschied darin, dass die niederen Sinne, also z. B. Gerüche, Geschmäcke und Temperaturen nicht unmittelbar unser Inneres wiedergeben, weil wir sie nicht zur Bildung von Ausdrucksformen benutzen, wie wir Ausdrucksbewegungen und Ausdruckslaute geschaffen haben. Wenn wir die Empfindung der Vorstellung eines Geruches, eines Geschmackes, einer Temperatur mitteilen oder erwecken wollen, so sind wir auf den für das Auge berechneten

[1]) Bühne und Welt, II. Jahrgang, vgl. ferner: Max Martersteig: Der Schauspieler. Leipzig 1900, und Julius Bab: Kritik der Bühne. Berlin 1908.

mimischen Ausdruck angewiesen und auf die für das Ohr bestimmten Ahs und Aehs, Eis und Aus usw. Dazu kommt die für den reinen ästhetischen Genuss sehr wichtige Tatsache, dass, obwohl wir beim Sehen und Hören direkte Gesichts- und Gehörseindrücke empfangen, wir doch von dem Material, das z. B. durch seine Schwingungen den Ton hervorbringt oder der sichtbaren Form den Körper leiht, keine unmittelbaren Empfindungen haben.

Der Tastsinn steht in dieser Beziehung zwischen den beiden unterschiedenen Sinnesgruppen, indem wir ihn auf zwei ganz verschiedene Weisen gebrauchen können. Wenn wir z. B. eine Form mit der Hand abtasten, so steht der Tastsinn bei dieser Verwendung den niederen Sinnen näher, weil wir durch die direkte Berührung mit dem Material eine Menge von dessen Eigenschaften (Härte, Eigentemperatur usw.) erfahren, die zu wissen wohl für die Erkenntnis der Realität Interesse haben kann, die aber für die Bewertung der künstlerischen Wirkungen ganz unwesentlich sind. Aber die „weitverzweigten Organe“ des Tastsinnes sind auch tätig, wenn wir die Raumgestalten einer architektonischen Schöpfung durchschreiten, wobei der künstlerische Eindruck von der Raumform ausgeht, während das Material bis zu einem gewissen Masse gleichgültig ist. Ja aus den schnellen und leichten Bewegungen der Augen erfahren wir Tastreize, so dass hier die Tastempfindungen, ebenso wie die eigentlichen Gesichtsempfindungen dem geformten Gegenstande in idealer Ferne gegenüberstehen. Ueberall, wo sich diese objektivierende Entfernung zwischen uns und den wahrzunehmenden Gegenstand legen lässt, wird erst ein wirklicher Unterschied zwischen „Daseinsform“ und „Wirkungsform“, das ist eben die künstlerische Form, geschaffen. Will ich daher „das Leben, das die Inhalte der niederen Sinne in sich schliessen, ästhetisch geniessen,“ so muss ich „auf Empfindung verzichten. Ich muss sie geniessen aus der Entfernung, d. h. in der blossen Vorstellung.“

Dass die artistische Leistung nicht in dem Masse eine künstlerische ist, wie man vielleicht erwarten sollte, weil die Ein-

fühlung in einen menschlichen Organismus dem Zuschauer am leichtesten glücken müsste, liegt daran, dass sie nicht eigentlich der Ausdruck eines psychischen, eines wesentlich Menschlichen ist, sondern eine Entwicklung der mehr zufälligen Eigenschaften des Materials bedeutet. Es handelt sich hier wieder um ein Können und nicht um die Kunst.

Anders liegen die Verhältnisse beim Tanz und in der Mimik, die auch den menschlichen Körper als Ausdrucksmittel benützen, der eine zur Bildung von abstrakten, die andere zur Nachahmung realistischer Formen. Darum fühlen wir in die Gebärden wirklich bedeutender Tänzerinnen und selbstschaffender Schauspieler eine treibende seelische Kraft ein und nicht wie beim Artisten nur eine körperliche. Nicht ob wirklich Kraft dazu gehört, ist für die Gebärde des Schauspielers wichtig, sondern ob sie Kraft ausdrückt. Siegfried auf der Bühne braucht nicht ein Siegfried an Körperkräften zu sein, er braucht es nur zu scheinen, wie er auch nur scheinbar erschlagen wird. Ebenso braucht Julia nicht wirklich jung zu sein, sie muss es nur scheinen und wirklich Jugend ausdrücken können. Also die vorstellungsanregende Ausdrucksfähigkeit ist entscheidend für die Wirkung auf der Bühne. Wenn man daneben von der Julia noch die vom Dichter geschilderte Schönheit der Erscheinung fordert, so ist das im Theater, das sinnfällig machen will, ein ganz berechtigtes Verlangen nach einem nur vom persönlichen Gefühl abhängigen Realismus, der aus dem Wunsche geboren wird, dass Wahrnehmung und Vorstellung übereinstimmen möchten. Dagegen wäre das Verlangen nach wirklicher Schönheit und wirklicher Jugend auch ausserhalb des Theaters nur die Forderung eines unkünstlerischen Naturalismus.

Um das eigenartige Wirkungsgebiet der Schauspielkunst zu umgrenzen, müssen wir, wie schon in der Einleitung gesagt wurde, die besondere Stellung der Schauspielkunst im System der Künste kennzeichnen.

Der ewig veränderliche räumliche Eindruck und die unaufhaltsame Zeit sind es, die den Menschen erschrecken, die ihm das Weltbild zunächst als ein unentwirrbares Chaos erschei-

nen lassen. Darum zieht die Kunst gegen den Raum und die Zeit zu Felde und will den Wechselnden bannen und die Flüchtige aufhalten.

Die Raumgestaltung war von Anbeginn und bleibt immer das vornehmste Ziel der Architektur. Ihre Entwicklung, die von einfachen Raummassen ausgeht, hat immer mehr den Weg zu gegliederten Raumorganismen gefunden und sich dadurch einen unendlichen Formenreichtum geschaffen. Die Gesetze, nach denen diese Gliederung stattfindet, sind dieselben der Proportionalität, des Rhythmus und der Symmetrie, die die gesamte organische und anorganische Natur beherrschen, die dadurch auch zum Vorbild des architektonischen Kunstwerks wird" [1]).

Die Kunst, die auch räumlich, aber in einem engeren Sinne, nach einem Naturvorbild arbeitet, ist die Plastik. Ihr Bestreben ist, in körperlicher Form und in körperlichem Material Gestalten festzuhalten und zu verewigen, wie sie der Reichtum der lebendigen Natur hervorbringt und immer wieder vergehen lässt.

Sehr bald ist natürlich der Mensch und die Wiedergabe der stets neuen Bewegungs- und Eindrucksmöglichkeiten seines Körpers das Hauptthema des plastischen Kunstschaffens geworden. Mit dem Menschen wurde aller darstellenden Kunst ein neues unendliches Schaffensgebiet erschlossen, das ist das menschliche Gefühlsleben. Die Architektur, und wie wir später sehen werden, ebenso die absolute Musik wollen nur ein dynamisches Verhältnis widerspiegeln. Dass sich auch bei ihnen zwischen dem Gefühlsleben des geniessenden Beobachters oder Zuhörers und der Dynamik eines Kunstwerks, das

---

[1]) Mit Recht verlangen wir in der Architektur die Übereinstimmung von Daseins- und Wirkungsform, denn die Architektur ist in erster Linie eine gebrauchszweckliche Kunst, die nicht nur als Fernbild genossen werden kann, sondern deren Kraft unter den verschiedensten Verhältnissen der Wirklichkeit, des täglichen Lebens wirksam bleiben, ja ihnen einen künstlerischen Halt und Charakter geben soll. Aehnlich verhält es sich mit den Schöpfungen der Plastik, die gerade durch das räumliche Dasein ihrer Wirkungsform einen besonderen Reiz erhalten, namentlich, wo sie ihre Aufstellung in einer durch architektonische Kunstgesetze bestimmten Umgebung finden.

doch aus einer bestimmten Gefühlsspannung geboren ist, gewisse Beziehungen einstellen, ist selbstverständlich und erklärt die Beeinflussbarkeit unserer Allgemeinempfindungen und unsres Gemütszustandes durch ein architektonisches oder absolut musikalisches Kunstwerk. Die Künste, die sich des menschlichen Körpers oder des menschlichen Tones als Material bedienen können, vermögen Einzelgefühle, also Liebe und Hass, Freude und Trauer wiederzugeben. Dadurch gewinnen sie die Möglichkeit, einen poetischen Inhalt darzustellen.

Als das Herrschaftsgebiet der Malerei sehen wir das Reich der Farben an, indem wir die Zeichnung, die Linienkunst als selbständige Kunst mit eigenen Gesetzen anerkennen. Diese Trennung müssen wir machen, trotz der grossen Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten. Jede Linie bedeutet zwar einen Farben- oder Lichtunterschied gegen ihre Umgebung, aber nicht jede Farbe lässt sich von der benachbarten durch eine Linie trennen. Im Gegenteil, die Farbe hat zur Auflösung der Linie geführt. Sehr deutlich wird der Unterschied, wenn wir auf die Formen zurückgehen, die auf die Wiedergabe eines Vorbildes verzichten, und die sich deshalb immer als ein besonders scharfer Prüfstein für eine Theorie der Künste erwiesen haben. Auf seiten der Zeichnung finden wir als reines Linienwerk die geometrischen Figuren, Dreieck, Viereck, Kreis, Spirale usw., denen wir die Farbwirkungen eines orientalischen Teppichs gegenüberstellen können. Der Teppich verzichtet freilich nur selten ganz auf die Unterstützung durch die Linie. Aber sie ist hier nicht Selbstzweck, sie dient der eigentlichen Absicht des Teppichs, Farben, die er nicht durch Uebergänge ineinander überführt, sondern unmittelbar nebeneinanderstellt, durch deutliche Trennung zu höherer Leuchtkraft zu steigern. Die zeichnerischen und malerischen Elemente eines Gemäldes lassen sich leicht dadurch trennen, dass wir das Lineare, das ja zunächst eine Richtung darstellt, durch eine einfache Handbewegung verfolgen und wiedergeben können, während das Farbige immer ein Flächenhaftes ist.

Die Intensität und Leuchtkraft der Farben bedingen ebenso

DAS SCHWANTHEATER ZU LONDON 1596.
Aus Dr. Martin Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.
Tafel 4.

verschiedene Grade der Einfühlung, wie die Schwungkraft oder der rhythmische Verlauf einer Linie [1]).

Die beiden Formelemente, Linie und Farbe, begegnen uns in allen bildenden Künsten wieder. Die Architektur der Renaissance, in ihrer Betonung von senkrecht und wagrecht, von Kraft und Last, ist reich an linearen Wirkungen, die die Richtungen angeben, in denen die Kräfte ansetzen. Die geschwungenen Fassaden und vorkragenden Giebel des Barock bevorzugen das Malerische, ebenso wie die gleichzeitige Plastik und Flächenbildkunst. Dagegen ist die romantische Plastik und der romanische Buchschmuck reich an Linienwirkungen. In den barocken Faltenformen mancher spätgotischen Heiligen werden wir sowohl die malerischen als auch die Bestandteile der Linienkunst wiederfinden können.

Ueberhaupt wird ein Werk der bildenden Kunst, sobald es etwas Gegenständliches wiedergeben will, beide Ausdrucksmittel, das Lineare und das Farbige, nebeneinander verwenden, weil uns die Dinge unserer Umgebung fast immer gleichzeitig als Linie und als Farbe erscheinen. Oft ist es nur die zufällige Beleuchtung, die das Mischungsverhältnis der beiden Elemente verändert. Daraus erklärt es sich auch, dass der

---

[1]) Ob die Farbunterschiede ebensoviele Farben bedeuten, oder ob sie auf eine Grundfarbe zurückgehen, ist gleichgültig, wie es ebenso nebensächlich ist, auf welchem Wege die Farbunterschiede gewonnen sind, durch Tönung oder durch Mischung mit entsprechenden Graustufen. Zunächst ist das Malerische ganz allgemein das Farbige. Aber der wissenschaftliche und künstlerische Sprachgebrauch hat einen Unterschied zwischen dem Malerischen und Farbigen geschaffen. Wir reden z. B. von einer malerischen Skulptur, ohne damit zu meinen, dass sie farbig, bunt sei. Vielmehr verstehen wir darunter eine Skulptur, die unter Verzicht auf die Linienwirkung auf den Gegensatz und Reichtum der Hell-Dunkel-Wirkungen hingearbeitet ist. Den Ausdruck malerisch wenden wir nur da an, wo es sich um die Wiedergabe eines Räumlichen durch die Möglichkeiten der Farbe handelt. Ein Teppich z. B., der nichts Gegenständliches darstellen will, kann zarter oder kräftiger in den Farben sein, aber man spricht dann nicht vom Malerischen. Malerisch ist die Verwendung von verschiedenen Farben oder von Farbstufen zur Erzielung einer räumlichen Formvorstellung. Ob die Form mit Unterdrückung der Linie durch Lichtgegensätze modelliert wird, oder ob die Linie vorherrscht und die Farben nur einen Schmuck im Sinne einer Bemalung darstellen und keinen eigentlichen Raumwert haben, das ist das Ausschlaggebende.

gewöhnliche Sprachgebrauch unter „malen“ alles zusammmenfasst und weder einen Unterschied zwischen malen und zeichnen, noch gar zwischen malerisch und farbig kennt [1]).

Damit haben wir alle nur räumlichen Künste kurz charakterisiert und das besondere Betätigungsfeld einer jeden gekennzeichnet. Die künstlerisch geformten Linien, Flächen und Körper bedeuten uns gleichermassen den Ausdruck einer sichtbar gemachten Kraft, wie eine sinnlich wahrnehmbar gewordene räumliche Vorstellung der Welt.

Aber die bildende Kunst kann nicht einem Geschehen selbst, sondern nur einem momentanen Zustande zum Ausdruck verhelfen. Sie zeigt die Kräfte nicht in Bewegung, sondern in Ruhe, als den Gegenständen latent anhaftend. Sie kann wohl die Richtung, aber niemals das Tempo, den zeitlichen Verlauf einer Kraftäusserung darstellen. Ein Zeitmass zu schaffen und für die zeitliche Vorstellung eine sinnlich wahrnehmbare Form zu finden, blieb einer anderen Kunst vorbehalten: der Musik.

Die Musik bediente sich zur Erreichung ihrer Ziele eines Gestaltungsprinzips, das wir schon in den bildenden Künsten angetroffen haben, des Rhythmus, „der wohl als die vorzüglichste Qualität des Musikalischen anzusehen ist, da er bei den primitivsten Völkern weitaus den Vorrang vor der Melodie zu haben scheint“ [2]). Wir können sagen — als die vorzüglichste Qualität des Musikalischen angesehen werden muss. Waren die Wahrnehmungen und Vorstellungen in den bildenden Künsten, als Spiegelbild von körperlichen Ausdrucksbewegungen, räumlich bildlich, so sind sie in der Musik, als Ausdruckslaute, zeitlich tonlicher Natur. Gewann die bildende Kunst erst recht ihre unendliche Darstellungsfähigkeit, als die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert, vom Menschen frei erfunden war, so gilt dasselbe von der Musik in dem Moment, als der Ton zur Grundlage alles musikalischen Schaffens gemacht wurde. Der Ton wurde auch der Schlüssel zu dem unendlichen Reich der Harmonie. Die blos-

---

[1]) Ueber den Unterschied von Malerei und Griffelkunst vgl. Max Klinger: Malerei und Zeichnung.

[2]) Karl Groos: Ueber Hör-Spiele, Vierteljahrsschrift für Philosophie. XXII, 1898.

se Nachahmung von Geräuschen können wir in Parallele setzen mit der einfachen Naturnachahmung der primitiven Künstler der Dordogne-Funde. Seitdem hat sich die Musik, die nie im eigentlichen Sinne gebrauchszweckliche Dienste zu leisten hatte, möglichst von aller Naturnachahmung ferngehalten und nur in abstrakter Formsprache zu uns geredet. Damit stellt sie sich aber ebensowenig ausserhalb der Natur, wie es die geometrisch-stereometrischen Figuren taten. Auch hier bleiben Kunstschöpfung, Natur und Mensch durch die unzerreissbaren Fesseln von Rhythmus und Proportionalität der Teile mitfühlend untereinander verbunden.

Die Musik ist eine hörbare Form der Intensität einer Kraft und ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck unserer zeitlichen Vorstellungsform des Weltgeschehens, im selben Sinne, wie die Gesetze von Linie, Ebene und Körper das Willkürliche und Zufällige der räumlichen Erscheinungsform der Dinge besiegt haben.

Bei der hohen Abstraktionsfähigkeit, die nötig ist, um in den bildenden Künsten von aller Bewegung und in der Musik von aller Räumlichkeit abzusehen, ist es erklärlich, dass diese nicht am Anfang aller Kunsttätigkeit gestanden haben. „Die Musik erscheint auf der untersten Kulturstufe in der innigsten Verbindung mit dem Tanze und mit der Poesie ... Sie singen niemals, ohne zu tanzen und umgekehrt, sagt Ehrenreich von den Botokuden (Köstlin)“ [1]). Wir halten ja die Unbeweglichkeit der bildenden Künste nicht für einen durch das Material bedingten Mangel, sondern im Gegenteil, in dieser freiwilligen Einseitigkeit liegt ihr Reichtum. Die Bewegungslosigkeit ist der charakteristische Vorzug der bildenden Kunst. Dadurch gerade finden wir in ihr die Möglichkeit, auszuruhen, ebenso wie wir uns, ohne auf einen hemmenden Widerstand zu stossen, vom körperlosen Rhythmus sicher durch die Zeit tragen lassen. „Bei keiner Bewegungsart tritt aber, um in der Ausdrucksweise Schopenhauers zu reden, die ‚Idee‘ der Bewegung in solcher Reinheit, so frei

---

[1]) Grosse, a. a. O.

von hemmenden Begleiterscheinungen hervor, wie bei der Tonbewegung. Eine Reihe von Tönen, sagt Siebeck, kann den Rhythmus der Bewegung, je nachdem er langsamer oder schneller wird, adäquat wiedergeben, ohne dazu der Bewegung eines sichtbaren körperlichen Substrates zu bedürfen, welches letztere, weil es noch andere assoziierte (Gesichts-) Vorstellungen einmischen würde, den Eindruck der Bewegung, wie sie rein als solche sich auslebt, zu stören geeignet ist" [1]).

Nach der Erfahrung, die wir an allen Körpern machen, indem eine Veränderung der räumlichen Form und des räumlichen Wertes nur einen zeitlichen Verlauf nehmen kann, ist unsere Vorstellung von der Welt weder rein zeitlich noch rein räumlich, sondern beides: zeitlich und räumlich. Es ist deshalb erklärlich, dass diese beiden Vorstellungsarten in den Schöpfungen der Kunst zu gemeinsamer Wirkung vereinigt vorkommen. Ebenso selbstverständlich ist es, dass diese Kunst als Material den menschlichen Körper selbst benutzte, an dem man die gewünschte Vereinigung ohne weiteres verwirklicht fand. Ausserdem waren es ja die Ausdrucksbewegungen und Ausdruckslaute des menschlichen Körpers gewesen, der jede Kunst die lebendigste Bereicherung verdankte. „Der Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen Betätigung liegt zweifellos in der Mimik. Jeder Versuch konkreter Gestaltung aus bildsamen Stoff, d. h. die ersten dunklen Regungen der Körperbildnerin, sind ebenso als Hantierung des Menschen an dem ungeformten Substrat schon Gebärdung, d. h. Bestandteile mimischer Aeusserung und Ausdruck unseres inneren Nacherlebens und Mitgefühls mehr, als Nachahmung der Dinge vom Standpunkt objektiver Beschaulichkeit." „Wenn es darauf ankäme, unter den künstlerischen Betätigungen des Menschen e i n e als die ursprünglichste zu bezeichnen oder, wie Mnemosyne, die Mutter der Musen, nicht allein als die älteste Schwester, sondern als die Mutter aller

[1]) Grosse, a. a. O.

übrigen Künste anzusehen, so würden wir uns unbedingt für die Mimik entscheiden“ [1]).

Jedes Material beglaubigt seine Brauchbarkeit für die höchste künstlerische Ausdrucksbetätigung erst dadurch, dass es zu abstrakten Aeusserungsformen gesteigert werden kann. Auch der menschliche Körper hat, als er Material einer Kunst wurde, diesen Beweis erbringen müssen. So sehen wir denn, dass am Anfang der mimischen Kunstübung, neben der Nachahmung menschlicher Bewegungen in den mimischen Tänzen, eine ganz abstrakte Form der Körpersprache steht, deren weit von aller Naturnachahmung entfernte Bildungen wir noch heute bei den gymnastischen Tänzen der erhaltenen Naturvölker beobachten können. Die Darsteller bemühen sich, durch Bemalung, durch phantastische Kostüme, durch Masken sich und ihren Bewegungen ein durchaus über- und aussermenschliches Ansehen zu geben. Sicherlich stehen die Stilisierungen des griechischen Theaters, die tragische Maske und der Kothurn in Zusammenhang mit der eben beschriebenen Erscheinung.

Grosse gibt nach Choris (Voyage pittoresque autour du Monde) eine Beschreibung einer Pantomime bei den Alëuten: „Ein Alëute, der mit einem Bogen bewaffnet war, stellte einen Jäger, ein anderer einen Vogel dar. Der erste drückt durch Gebärden aus, wie sehr er sich freut, einen so schönen Vogel gefunden zu haben; trotzdem will er ihn nicht töten. Der andere ahmt die Bewegungen eines Vogels nach, der dem Jäger zu entgehen sucht. Dieser spannt nach langem Zaudern endlich seinen Bogen und schiesst; der Vogel wankt, fällt und stirbt, der Jäger tanzt vor Freude; am Ende aber wird er betrübt, dass er einen so schönen Vogel getötet hat, und beweint ihn; plötzlich aber erhebt sich der tote Vogel, verwandelt sich in eine hübsche Frau und fällt dem Jäger in die Arme.“

Natürlich durften auch die Ausdruckslaute nicht die des Alltags sein. Mit dem Rhythmus der Bewegung verband sich

[1]) Schmarsow, Beiträge, III. — Ferner vgl. Julius Bab: Kritik der Bühne. Berlin, 1908.

leicht und mühelos ein hörbarer, musikalischer Rhythmus, der das Zeitmass für Tänzer und Zuschauer akzentuieren half.

Der mimische Tanz bildet „den Uebergang zum Drama, welches entwicklungsgeschichtlich als eine differenzierte Form des Tanzes erscheint. Wenn man bei den primitiven Völkern zwischen Tanz und Drama unterscheiden will, so muss man sich an ein ziemlich äusserliches Merkmal, — an die An- oder Abwesenheit des Rhythmus halten; im Grunde aber sind beide dem Wesen und der Wirkung nach auf dieser Entwicklungsstufe ziemlich identisch“ [1]). Das Mimische und der Mime sind und müssen daher das eigentliche „Herz des Theaters“ [2]) bleiben.

Unter allen Ausdrucks- und Mitteilungsmöglichkeiten nimmt die Sprache eine besondere Stelle ein. Und deshalb behauptet auch die Kunst, die sich dieses Materials zur Erweckung und Mitteilung von Vorstellungen bedient, die Dichtkunst, ihren bevorzugten Platz unter allen Künsten. „Für so unaustilgbar als das religiöse Bedürfnis, ja für im Grunde eines mit demselben, halte ich das Verlangen der Menschen, sich mit der nackten Wirklichkeit durch die Poesie zu versöhnen“ [3]). Das Darstellungsgebiet der Poesie ist die Welt in allen ihren Erscheinungsformen, einschliesslich des Menschen und seines Gefühlslebens. Es gibt kein Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung, in das die Sprache nicht eingedrungen wäre, und dessen Wirkungen im Worte widerzuspiegeln und festzuhalten sie sich nicht bemüht hätte. Darum kann die Poesie sowohl zeitliche, wie räumliche Vorstellungen erwecken und erregt, obwohl sie auf den direkten Sinnesreiz verzichtet, durch die idealste Fernwirkung, durch die Kraft der reinen Vorstellung, jede Art von Sinnesempfindungen. Ob uns eine poetische Schöpfung durch das gesprochene Wort vermittelt wird oder, indem wir den Sinnesreiz des Ohres gegen den des Auges austauschen, durch das gelesene, ist zunächst gleichgültig. Dabei muss die individuelle Veranlagung ausschlag-

---

[1]) Grosse, a. a. O.

[2]) Julius Bab: Der Schauspieler und sein Haus. Berlin 1909.

[3]) A. v. Berger: Dramaturgische Vorträge. Wien 1891.

SCHEMA DER REKONSTRUIERTEN SHAKESPEARE-BÜHNE.

a. Vorderbühne. b. Hinterbühne. c. Balkon. d. seitliche Einengung der Hinterbühne. e. seitlicher Abschluss der Vorderbühne durch in der Mitte teilbare Vorhänge. f. seitliche, durch die Einengung d abgedeckte, Aus- und Eingänge der Hinterbühne. g. Türen in der Bühnenrückwand.

Tafel 5.

SCHEMA DER REKONSTRUIERTEN SHAKESPEARE-BÜHNE. (Grundriss.)

gebend sein, ob die Wahrnehmung mit diesem oder jenem Sinn die Vorstellung leichter beflügelt. Vor allen Dingen darf das Wort in der Dichtkunst nicht als reiner Begriff auftreten, sondern muss so weit als möglich auf seinen Ursprung in der sinnlichen Erfahrung zurückgeführt werden, damit es eine vorstellungsanregende Gewalt haben kann.

„Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch; —“

Der Dichter will, dass wir in der Erinnerung den Blick über alle Wipfel schweifen lassen, dass wir die Ruhe fühlen, die leichteste Bewegung der schwanken Gipfel empfinden, den sanften Hauch, der uns umspielenden, linden Abendlüfte verspüren und alle diese Erinnerungseindrücke zu einem anschaulichen Bilde vereinigen. Aber der Dichter begnügt sich nicht mit diesem Malen eines Erinnerungsbildes, sondern er kann uns mit Hilfe seines Darstellungsmittels, das auch das Ausdrucksmaterial des Denkens ist, mit Hilfe des Wortes sagen, was er in das eben geschilderte Erlebnis eingefühlt hat, und was er auch von uns eingefühlt wissen will. „Warte nur, balde ruhst du auch.“ Dabei ist zu beachten, dass er sich wieder nicht des abstrakten Begriffes bedient, sondern auch hier mit Hilfe eines Bildes, eines Gleichnisses auf unsere sinnliche Erfahrung zurückgeht [1]). „Nicht das Gedankliche

---

[1]) Wie gerade das angeführte Beispiel zeigt, brauchen die poetischen Vorstellungen nicht immer gleichzeitig räumlich und zeitlich zu sein, sondern der Dichter kann sich auf das Räumliche beschränken, wie Goethe im vorliegenden Falle, der ähnlich in der Naturlyrik häufiger ist. Der Dichter kann aber auch das rein Zeitliche wählen, obwohl das seltener vorkommt, zum Beispiel, wenn er uns empfinden lassen will, wie langsam die Zeit in Erwartung einer Entscheidung verstreicht. Aus der humoristischen Literatur lässt sich hier der Anfang von „De Reis' nah Belligen“ anführen:

„De Klock, de geiht: tick tack, tick tack;“

und ferner der Refrain aus dem Läuschen „De Wed“:

„Hier geiht'e hen, dor geiht'e hen; —“

Interessant ist, wie Reuter neben der rhythmischen Gehörserinnerung tick tack

eines Gedankens, das Anschauliche desselben fällt in den Bereich der Poesie“ [1]).

Neben seinem Bildwert hat jedes Wort noch einen musikalischen, d. h. einen rhythmischen und einen Tonwert, der auch beim Lesen vorstellend vernommen wird. Der Tonwert und der Rhythmus der aneinandergereihten Worte kann so gross sein, dass der Zuhörer eine nur als musikalisch zu bezeichnende Wirkung erfährt und darüber den bildlichen, oder gar den logischen Sinn eines Verses gar nicht auffasst. Grosse sagt, dass dem primitiven Publikum überhaupt weniger an dem Inhalt, als an der Form der Lieder gelegen sei. „Man muss sich daran erinnern, dass jeder primitive Lyriker zugleich ein Komponist, dass jedes primitive Lied nicht bloss ein poetisches, sondern ebensowohl ein musikalisches Werk ist. Für den Dichter mögen die Worte des Liedes eine selbständige Bedeutung haben, für die übrigen aber sind sie in den meisten Fällen nur die Träger einer Melodie. In der Tat trägt man nicht das geringste Bedenken, den Sinn eines Liedes der Form zu opfern.“

Auch das moderne Publikum überhört das Versprechen eines Schauspielers, wenn er nicht durch eine unwillkürliche Aeusserung, oder durch den Versuch, sich zu verbessern, auf seinen Fehler aufmerksam macht. Der Zuschauer erfasst zuerst die durch den Ton zum Ausdruck kommende Empfindung, vor dem Wortsinn eines Ausrufs oder eines Satzes.

Wir haben jetzt sowohl bei der Mimik, als auch bei der Poesie auf die Tätigkeit des Schauspielers exemplifiziert, und in der Tat drängen die beiden Künste ihrer Vereinigung in der Schauspielkunst, in der dramatischen Darstellung, dem allgemeinsten und vielseitigsten Weltbild, entgegen.

Schon früher haben wir gesagt: Der Schauspieler ist das Herz des Theaters. Das Mimische, das nicht nur räumliche, sondern namentlich, wenn es rhythmisch verläuft, auch zeitliche Vorstellungen erweckt, ist das erste, und in der Panto-

---

zur Erweckung der zeitlichen Vorstellung die Erinnerung an einen sich rhythmisch wiederholenden Augeneindruck zu Hilfe nimmt.

[1]) A. Riegl, a. a. O.

mime lange Zeit das einzige Ausdruckselement der Bühne gewesen. Schauspieler, Schaubühne und Zuschauer — diese drei Worte sind ein Zeichen der Bedeutung des Schauens, des Auges für das theatralische Kunstwerk.

Dem sichtbar Mimischen verbanden sich im Laufe der Entwicklung die anderen Künste, die Musik, die Poesie und die bildenden Künste, die letzten namentlich zur Gestaltung des Bühnenraumes, so dass das Gesamtkunstwerk der dramatischen Aufführung eine Vereinigung aller Einzelkünste, eine Mischkunst darstellt.

Die Möglichkeit einer Mischkunst ist ebenso bestritten worden, wie die des Gesamtkunstwerks im Wagnerschen Sinne, das jede Kunst gleichmässig zur Geltung bringen will [1]).

Dinger [2]) behauptet, die Mimik hätte den sprachlichen Ausdruck aus der Wirklichkeit entlehnt, und ebenso verhielte es sich mit den Wirkungsmitteln der Bühnendekoration. Diese Auffassung entspricht Dingers Ansicht, dass die Kunst nach der möglichst vollständigen Wiedergabe des ewig unerreichten Naturvorbildes strebe. Wir haben aber gerade gesehen, dass sich die idealistische Richtung ganz von der Naturvorlage entfernen und zur abstrakten Figur führen kann. Ferner sagen wir uns, die Musik wird doch nicht als ein Element der Wirklichkeit in das Drama aufgenommen. Und woher kommen die Verse? Doch entschieden nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Kunst, aus der Poesie. Und die Bühne? Wenn der Bühnenraum naturalistisch-echt hätte bleiben wollen, und die Naturbühne das Ideal gewesen wäre, hätte sicher die ganze dramatische Dichtung eine andere Entwicklung genommen, und die Schauspieler hätten nicht erst auf ein vom bildenden Künstler geschmücktes Podium zu steigen brauchen. Dass dies tatsächlich geschehen ist, beweist, dass das Kunstwollen anders gerichtet war.

Die Mischung der Künste ist gar nicht so etwas Besonderes,

---

[1]) Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, III, S. 150: „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist."

[2]) Dinger: Dramaturgie als Wissenschaft. Leipzig, 2 Bände 1904, 1905.

das auf das Theater beschränkt bliebe. Wir haben gesehen, wie sich in Architektur, Plastik und Flächendarstellung malerische, farbige und zeichnerische Elemente verquickten. Auf die verschiedenen Möglichkeiten der Verbindung von Künsten soll hier nicht näher eingegangen werden. Sie lassen sich leicht aus der Daseinsform der Kunstwerke ableiten. Die räumlichen Künste haben das Bestreben, sich untereinander zu vermischen, wehren sich aber gegen eine Vereinigung mit der rein zeitlichen Musik. Zwischen den Künsten zeitlicher Daseinsform, wohl verstanden: Daseinsform, zu denen also ausser der Musik auch die Mimik und die Poesie gehören, besteht wieder eine besondere Anziehungskraft.

Wenn wir also an der Möglichkeit der Mischung von Künsten festhalten, so müssen wir doch einen Einwand Fr. Vischers [1]) gegen das Wagnersche Gesamtkunstwerk gelten lassen. Vischer behauptet: „Es gibt überhaupt keine Verbindung von Künsten, worin nicht eine von ihnen herrscht. Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft, d. h. eine Oper, worin sämtliche Künste gleichwertig vorkommen sollen, ist ein Phantom, ein Ungeheuer, eine Strapaze, seine Theorie der dramatischen Allkunst, worin die einzelnen Künste aufgehen sollen, ein utopischer Wahn. Einer der Künste gebührt stets der Vortritt, die führende Gewalt; die übrigen mögen folgen und dienen, soweit es ihnen zukommt.“ Die Kunst, der im Theater die führende Rolle zukommt, ist aber nicht, wie Vischer meint, die Poesie, sondern die Mimik, wenigstens im Schauspiel.

Es hat Perioden gegeben, in denen die räumlich bildenden Künste die Vorherrschaft hatten. Die Poesie diente nur dazu, die Möglichkeit prachtvoller Bühnenbilder zu schaffen und diese wenigstens lose miteinander zu verbinden. Das geschah in der Zeit der fürstlichen Festvorstellungen des Barock; eine Art, die noch heute im Ausstattungsstück fortlebt. Wenn die zeitliche Kunst, die Musik, an erster Stelle steht, erhalten wir die Oper. Und wenn die andere zeitlich-räumliche Kunst,

---

[1]) Fr. Vischer: Das Schöne und die Kunst. Cotta 1907.

die Poesie, die Mimik benachteiligt, verfallen wir in den Fehler, den unsere Zeit vielfach begeht: es entsteht das literarisch vielleicht sehr interessante, aber auf der Bühne unbrauchbare Lesedrama.

Die Ausdrucksmöglichkeiten des sichtbar-mimischen Körpers, der einfache zeitliche Verlauf, das einfache Nacheinander des mimischen Geschehens bestimmen die Tätigkeit des dramatischen Dichters ebenso, wie die Besonderheiten der menschlichen Stimme die Tätigkeit des Opernkomponisten. Die Hauptregeln der Dramaturgie lassen sich in letzter Linie aus der Eigenart des mimischen Kunstwerks ableiten. Das Bemühen der Dramaturgen ist bewusst oder unbewusst darauf gerichtet, das Abhängigkeitsverhältnis vom Mimen, vom Schauspieler und seiner Bühne zu klären, damit der Dramatiker erfahre, welche Rücksichten er bei seinem Schaffen auf die besonderen Gesetze der mimischen darstellenden Kunst zu nehmen hat. Die Forderung nach der Einheit der Zeit, nach einer vorwärtsschreitenden Handlung, nach der Einheit der Handlung, das Verlangen, dass der Zuschauer mit im Bunde sei, ergeben sich natürlich aus den Bedingungen, unter denen eine Pantomime verständlich ist.

Wie dem echten Dramatiker der Schauspieler und die Ausdrucksmöglichkeiten seines Körpers und seiner Stimme immer der eigentliche Zweck der dramatischen Darstellung geblieben sind, hinter den alle poetischen Interessen zurücktreten müssen, dafür sind die Eingangsszenen zu „Hamlet“ ein deutliches Beispiel.

Zuerst erscheint in unserer Gegenwart der Geist, der Hamlets Vater gleicht, den Wachen. Dann hören wir, wie Horatio, Bernardo und Marcellus Hamlet von dem benachrichtigen, was sie gesehen haben. Und erst in einer dritten Szene erleben wir das Zusammentreffen zwischen Hamlet und seines Vaters Geist. Das Verständnis des Stückes würde nicht beeinträchtigt werden, wenn das Drama mit der Begegnung zwischen Vater und Sohn anfinge. Was hat Shakespeare, den genialen Dramatiker, den Lehrmeister von Jahrhunderten, zu dieser scheinbar höchst undramatischen Breite veranlasst?

Und warum empfinden wir diese dreimalige Wiederholung bei der Aufführung nicht als breit und schleppend?

Shakespeare weiss, wie gross gerade in der dramatischen Kunst die Gefahr ist, dass die künstlerische Wirkung von der stofflichen erschlagen wird. Er vermeidet daher jede Vermischung dieser beiden Wirkungsmittel ebenso peinlich, wie sie von den unechten Dramatikern gesucht wird. Wenn er uns den Helden seines Dramas zum ersten Male vor Augen und Ohren führt, soll unsere ganze Aufmerksamkeit sich auf ihn und seine Wesensart konzentrieren können. Nicht das geringste stoffliche Interesse soll uns von seiner Beobachtung ablenken. Denn als grosser Dramatiker gibt uns Shakespeare gleich in der kurzen Audienzszene ein vollkommenes und vielseitiges Bild seines Prinzen, der, angetan mit „des Kummers Kleid und Zier" „samt aller Sitte, Art, Gestalt des Grames" am Hofe seines „Oheim-Vaters" nur noch ein Scheinleben führt. „Was über allen Schein", trägt er in sich, bis bei der furchtbaren Nachricht von dem Erscheinen eines Geistes in Hamlets I., seines edlen Vaters Gestalt, ein Wunder, das wir selbst schaudernd miterlebt haben, sich das wahre Wesen Hamlets, das fast allen Mitspielern bis zum Schlusse des Stückes verborgen bleibt, dem Zuschauer kundgibt. Nun darf und kann in der folgenden Szene zwischen Hamlet und dem Geist, auf einem abgelegenen Teil der Terrasse, die Erzählung der Vorgeschichte, entsprechend ihrer Wichtigkeit für das Verständnis des Ganzen, unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Diese Szene gehört ganz dem Dichter und seiner Kunst.

In demselben Masse sind wir im Verlaufe des ganzen Stükkes schon vom Kommenden unterrichtet. Wir wissen, dass Hamlet sich „fremd und seltsam nehmen" will, dass Polonius und der König in der Galerie Hamlet und Ophelia belauschen wollen, warum die Schauspieler gerade die „Mausefalle" (wie Hamlet mit einem Witzwort sagt), spielen sollen, dass Hamlet nach England gebracht werden soll, welcher Umstand ihn nach Dänemark zurückführt, dass Ophelia inzwischen ihren Tod gefunden hat, und dass Laërtes Hamlet im Duell töten

THEATERANLAGE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

Nach Originalplänen Serlios.

Aus Dr. Martin Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.

Tafel 6.

will. Die Frage ist für uns nie: was wird nun geschehen? sondern: wie wird und wie sollte sich, nach ihrem uns bekannten Charakter, diese oder jene Person in der Situation, die sie erwartet, verhalten? Das ist der Weg, den der grosse Künstler Shakespeare geht, um in anderen Menschen, in deren Wesens-Innerstes er uns schauen lässt, uns ans Herz zu greifen, um uns uns selbst verstehen zu lehren. So dient er dem „Vorhaben des Schauspiels", „dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen".

Wenn es die Aufgabe der anderen Künste war, uns die äusseren Eigenschaften der Menschen und Dinge, ihr gegenseitiges Verhältnis als Linie, Körper, Farbe und Ton zu zeigen, und unsere Raum-, Linien-, Farben-, rhythmischen und Tonempfindungen zu entwickeln, so hat sich die Schauspielkunst die Aufgabe gesetzt, die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers zu steigern und sein Innenleben zu entschleiern. Der Dichter kann alles schildern, was irgendeine Kunst ausdrücken kann; des Schauspielers Thema ist der Mensch und der menschliche Körper, die Leidenschaften, Gefühle und Stimmungen, die ihn bewegen. Will der Dichter seine Schöpfung versinnlicht sehen durch den Mimen, so muss er vor allen Dingen Rücksicht nehmen auf das, was der menschliche Körper darstellen kann, unter welchen Bedingungen er am verständlichsten ist und deshalb seine reinsten und grössten Wirkungen erzielt.

Thomas Mann sagt in der schon oben zitierten Rundfrage in „Nord und Süd": „Das Theater ist zu stark, zu eigenwillig, um nur die Magd einer Dichtung zu sein, die sich will und ihren Ruhm, nicht den des Theaters . . . und für unsere Bühnenschriftsteller sollte es sich darum handeln, gute Theaterstücke mit möglichst hohem dichterischen Wert, nicht darum, Dichtungen unter möglichster Berücksichtigung des Theaters herzustellen" [1]).

---

[1]) Ausser diesem für das Verhältnis von Mimik und Dichtkunst im Drama

Selbstverständlich ist auch der Schauspieler verpflichtet, sich dem Gesamtkunstwerke unterzuordnen, und das kann verlangen, dass er hinter dem Dichter zurücksteht, wenn „irgendein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist“ (Hamlet). „Die Schauspielkunst ist gerade so wenig Zweck des Theaters, wie etwa die Bekanntgabe und blosse Vermittlung der Dichtung, sondern Darstellung überhaupt ist das Ziel. Dazu ist und bleibt nun wohl die Schauspielkunst das Hauptmittel, aber nicht das einzige“ [1]).

Ueber das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis sind Dichter und Schauspieler oft sehr verschiedener Meinung gewesen, und die Geschichte der Schauspielkunst ist zum Teil die Geschichte dieses Kampfes um das Vorrecht auf der Bühne [2]). Schon Hamlet beschwert sich über die Narren, die mehr sagen, als in ihren Rollen steht. Der Harlekin, den Gottsched und die Neuberin verbrannt haben, ersteht immer wieder aus seiner Asche. Goethes Regie, die das Dichterwort in den Mittelpunkt des Interesses stellte, hat sich manche scharfe Kritik gefallen lassen müssen. Madame Unzelmann schrieb sich ihre Versrollen in Prosaform um, weil sie die Natürlichkeit des schauspielerischen Ausdrucks über die Wirkungen der poetischen Sprache stellte. Heute ist der Schauspieler eher geneigt, sich unterzuordnen, er geht darin sogar leicht zu weit, so dass die Bühne häufig zu rein literarischen Experimenten missbraucht wird. Dabei ist es für ihn gerade jetzt sehr wichtig, auf seiner Hut zu sein, denn nicht nur die Literatur tritt ihm mit überspannten Forderungen entgegen, sondern auch die bildende Kunst.

Das eigentliche Problem der Kunst der Bühnendekoration liegt nach Hildebrand darin: „Das Mass zu finden für den Augeneindruck, insofern er nur die Situation stützt, nicht

---

wichtigen Artikel von Mann vgl. die betreffenden Kapitel bei Dinger: Dramaturgie als Wissenschaft. Max Foth: Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst. Leipzig, 1902. Artur Kutscher: Die Ausdruckskunst der Bühne. Leipzig, 1910.

[1]) Kutscher, a. a. O.

[2]) Karl Heine: Herren und Diener der Schauspielkunst. Hamburg, 1905. Julius Bab: Der Mensch auf der Bühne. Berlin, 1911.

aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht. — Es ist wohl zu bedenken, dass das Augenstörende ebenso abziehen kann wie das Zuviel, und dass es sich innerhalb des Masses und der Stärke der Wirkung stets um eine Harmonie handeln wird, welche das Auge wohltuend berührt, ohne es selbständig werden zu lassen“ [1]).

Wenn sich die bildende Kunst mit der Schauspielkunst verbindet, so fällt ihr, gerade wie der Dichtkunst, eine doppelte Aufgabe zu. Einmal soll sie dazu dienen, das Verständnis der Situation zu erleichtern, in diesem Falle den Ort der Handlung näher zu bestimmen, zu charakterisieren. Zweitens kann sie die ihr innewohnende künstlerische Ausdruckskraft benutzen, um sich mit der Gesamtstimmung zu verbinden und diese erhöhen helfen. Die verkehrte Anwendung jeder dieser beiden Möglichkeiten kann gefahrbringend für die Schauspielkunst werden. Ist die dichterische oder die bildkünstlerische Beschreibung zu ausführlich, zu detailliert, so wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers und Zuschauers zum Schaden der fortschreitenden, dramatischen Handlung von Einzelheiten aufgehalten. Und ebenso wird die dramatische Wirkung der Situation vernichtet, wenn die Dichtkunst oder die bildende Kunst, jede mit ihren Mitteln, eigene Wirkungen suchen und dadurch den Eindruck der in einer Szene gegebenen rein menschlichen Beziehungen der handelnden Personen trüben und zerstören.

Neben das von Hildebrand formulierte Problem müssen wir noch ein zweites stellen. Es ist das Problem jeder Vermischung von Künsten, dass die eine vorherrschende in ihrer Wirkung unterstützt werden soll, ohne dass sie dabei ihre Selbständigkeit verliert. Das eigentliche Problem der Bühnendekorationskunst liegt nach unserer Ansicht vielmehr darin, dass sich die Künste räumlicher, unbewegter Daseinsform mit einer zeitlich verlaufenden verbinden sollen. Diese Vereinigung ist unmittelbar nur da möglich, wo sie durch das Material schon gegeben ist, wie im menschlichen Körper

---

[1]) A. Hildebrand: Gesammelte Aufsätze. Strassburg 1909.

und in der Sprache. Hier aber soll eine Harmonie erzeugt werden zwischen zwei Elementen, von denen das eine in seinem Zustande verharrt, während das Wesen des anderen, des Dramas, „unaufhaltsame Bewegung“ ist[1]). Der Augeneindruck wechselt fortgesetzt und ebenso die Ausdrucksstärke, der Stimmungsgehalt einer Szene. Die ideale Dekoration müsste nun allen diesen Ausdrucksveränderungen sich anpassen können, sie mitschwingend begleiten. Sie müsste wachsen mit der steigenden Gewalt des mimisch-dramatischen Erlebens. Sie müsste nacheinander der Rahmen sein können für eine wilderregte Volksmenge und auch der monologisierenden Einzelperson einen sicheren Platz und Halt im Gesamtbilde geben.

Julius Bab[2]) vertritt den Standpunkt, dass die Frage nach der Bedeutung der Bühnenausstattung augenblicklich viel zu sehr überschätzt werde, denn die Wirkungen der Bühne müssten vom Schauspieler ausgehen und seien zu allererst von dessen Begabung abhängig. „— Ich habe ihn (Shakespeare) erlebt inmitten der stillosesten und geschmacklosesten Inszenierung, die man in Berlin und anderwärts sehen kann; ich habe ihn erlebt in Hof-Theatervorstellungen jedesmal, wenn e i n e r auf der Bühne stand; — wenn Adalbert Matkowsky über die Bühne ging, dann war plötzlich der Shakespeare da. Dann konnten die Statisten lärmen, wie sie wollten, das Haus konnte aussehen wie ein moderner Teesalon, und aller möglicher dekorativer Unfug konnte von der Regie aufgeboten sein — plötzlich war Shakespeare da —“ [3]).

Mit Bab sehe auch ich den Schauspieler als den wichtigsten und massgebenden Wirkungsfaktor der Bühne an. Ich möchte mich nur gegen eine leicht misszuverstehende, aber auch von Bab nicht verteidigte Gleichgültigkeit in bezug auf die Bühnendekorationskunst wenden. Darum möchte ich den persönlichen Erlebnissen Babs andere an

---

[1]) Georg Fuchs: Die Revolution des Theaters. München. Leipzig 1905.

[2]) In seinen schon zitierten Schriften.

[3]) Der Schauspieler und sein Haus.

die Seite stellen, die dartun, wie sehr eine das richtige Mass findende Inszenierung einen Erfolg beeinflussen kann.

Die von Dilettanten bestrittene Lauchstedter Menander-Aufführung [1]), vor einem intellektuell und künstlerisch hervorragend gebildeten Publikum bedeutete neben dem Siege des Dichters, einen starken Erfolg der bei aller Primitivität die Reinheit des Stiles wahrenden Regie, einer Regie, die durch eine nach antikem Vorbild stilisierte Dekoration den Vorgängen auf der Bühne ein sicheres Gerüst gegeben hatte und sie dadurch gliederte, ordnete und belebte.

Auch Matkowsky hat Bab nicht immer den „dekorativen Unfug" und die stil- und geschmacklose Inszenierung vergessen machen können. Die Notwendigkeit der dekorativen Gestaltung kann kaum in Frage gezogen werden; dass es in einer unsrer Zeit entsprechenden Weise geschieht, ist eine Aufgabe, die jeder Anstrengung wert ist.

Nachdem wir so im Laufe unserer Ueberlegungen die Bedingungen des Stilwandels, die Schaffensgebiete der Einzelkünste, die Möglichkeit ihrer Verbindung in der dramatischen Aufführung und das besondere Problem der bildenden Künste im Zusammenhang mit der Bühnendekoration kennen gelernt haben, können wir darangehen, festzustellen, auf welchem Wege die neuzeitlichen Bühnenformen versucht haben, diese Fülle von Problemen zu lösen.

---

[1]) Vgl. S. 94 dieser Abhandlung.

II.

Die Stilbestrebungen der Bühnendekorationskunst, d. h. der Bühne und ihrer Ausstattung für die besonderen Zwecke des Dramas, können sich, wie die jeder Kunst, nach zwei Seiten richten, nach der realistischen und nach der idealistischen. Die idealistischen Bemühungen streben nach einer dem dramatischen Ausdruck entsprechenden Erhöhung der architektonischen oder malerischen Wirkung des Schauplatzes. Die realistischen Bestrebungen gehen auf eine der Handlung entsprechende charakteristische Ausstattung des Schauplatzes aus. Vollständig irreführend müssen alle naturalistischen Versuche werden, die an die Stelle des Scheinenden, dessen die Vorstellung einzig bedarf, ein Seiendes setzen wollen.

Die Bühne wurde auch aus rein praktischen Gründen zur Stilisierung in irgendeiner Richtung gezwungen. Es ist ihr immer unmöglich gewesen und wird ihr immer unmöglich bleiben, wenn das Drama nicht in ganz enge Grenzen eingeschnürt werden soll, den vom Dichter gesehenen Schauplatz als einen Teil der Wirklichkeit wiederzugeben. Um die ihr gestellte Aufgabe zu lösen, ist die Bühnendekoration zwei Wege gegangen. Der eine, den wir als den realistischen ansehen müssen, und der vom modernen Theater eingeschlagen worden ist, führt zur Illusionsbühne, die die Wirklichkeit, die Daseinsform mit Hilfe der Mittel der bildenden Kunst durch eine Wirkungsform ersetzte. Der andere, der idealistische, verzichtete auf die Nachahmung der Wirklichkeit und führte dazu, an Stelle des verlangten Ortes ein ihm entsprechendes Symbol zu geben. Die Absicht, über die Wirklichkeitsform zu täuschen, fällt ganz fort, man verlangt einfach vom Zu-

SERLIO. THEATERDEKORATION. TRAGISCHE SZENE.
Tafel 7.

schauer, dass er, soweit es ihm nötig scheint, in seiner Phantasie die Umsetzung ins Realistische vornehme.

Als den eigentlich stilbildenden Faktor, der das Verhältnis von Realismus und Idealismus bestimmt, werden wir, wie immer, die das Kunstwollen beeinflussende Weltanschauung des in Frage kommenden Volkes und seiner Zeit in Rechnung ziehen müssen. So hat die Hofkunst ganz andere Theaterformen geschaffen, als die Zeiten, wo das Theater eine Volkskunst war. Ferner ist zu bedenken, dass die Bühne nur ein Teil des Theaters ist, zu dem auch der Zuschauerraum gehört. Da zwischen beiden Teilen notwendig ein Abhängigkeitsverhältnis bestehen muss, werden wir gelegentlich auch einen Blick in den Zuschauerraum werfen müssen. Ausserdem ist die Kunst der Bühnendekoration keine freie, sondern eine zweckdienliche Kunst. Im allgemeinsten Umfange ist ihre Aufgabe die Gestaltung, Charakterisierung und Schmückung des Schauplatzes der dramatischen Handlung. Daher ist es selbstverständlich, dass wir die Herrin der Dienerin nicht ganz unbeachtet lassen dürfen. Die Wechselbeziehungen zwischen dramatischer Dichtung und der Bühne, für die sie geschaffen ist, sind sowohl im Drama als in der Bühnenform nachzuweisen. „Die dramatischen Dichtungen aller Zeiten, sofern solche überhaupt für die Darstellung bestimmt waren, haben stets in unlösbarem Zusammenhang mit den Bühneneinrichtungen ihrer Zeit gestanden. So war es bei dem Schauspiel der Römer und Griechen, und so war es bei den Mysterien- und Passionsspielen des christlichen Mittelalters; so war es in der Glanzepoche des englischen Dramas der Shakespearischen Zeit, und so verhält es sich mit der neueren dramatischen Dichtung. Die ganze Struktur der Schauspieldichtung, ihrer dramatischen Komposition und theatralischen Form geht natürlich aus der Vorstellung von der Beschaffenheit des Theaters hervor, welches der Dichter vor Augen hat“ [1]).

Schliesslich wird die bildende Kunst auf der Bühne im eng-

---

[1]) Rudolf Genée: Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.

sten Zusammenhang stehen mit dem Zustand und der Stilrichtung der gesamten zeitgenössischen bildenden Kunst.

Eine wirklich künstlerische Ausgestaltung des Schauplatzes der dramatischen Handlung wurde erst in dem Augenblick möglich, als sich die Bühne der allgemeinen Tendenz der bildenden Künste zum Malerisch-Bildmässigen anschloss [1]), als die Bühne zum Bühnenbild wurde, indem sie den Platz des Zuschauers auf eine Ansichtsseite legte. Damit erhielt der Bühnenraum und jede Bewegung in ihm eine einheitliche Deutung, ein Vorwärts und Rückwärts, ein Rechts und Links. Gleichzeitig wurde damit die Handlung aus der Wirklichkeit in die ideale Ferne entrückt.

[1]) Dass alle bildende Kunst zur Malerei, zur Bildwirkung strebt, lässt sich einmal durch die Richtung der Malerei erklären, in der nach Schmarsow (Schmarsow: Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I—III, Leipzig, vgl. auch Grundbegriffe der Kunstwissenschaft) ihr Hauptproblem liegt, „die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt, also der Einheit des Ganzen, das uns umgibt", wie sie namentlich in den Beziehungen von Licht- und Schattenwirkungen zum Ausdruck kommt. Ebenso ist aber Hildebrands (A. Hildebrand: Problem der Form, 8. Aufl., Strassburg 1908) Fernbild in Betracht zu ziehen. Einmal stehen im Fernbild, wie es für den höchsten und reinsten Kunstgenuss nötig ist, die Empfindungen dem geformten Gegenstande in idealer Ferne gegenüber. Weiter liegt, und das ist für Hildebrand ausschlaggebend, im Fernbild die einzige Möglichkeit, ein Geformtes unmittelbar zu erfassen. Nur im Fernbild wird das zeitliche Nacheinander der sinnlichen Wahrnehmung vermieden. Nur im Fernbild ist ein sofortiges Vergleichen aller Wirkungsakzente möglich, weil sie eben gleichzeitig sind, und der Beschauer darum nicht einen neuen Eindruck mit dem Erinnerungsbild einer früheren Ansicht zu vergleichen gezwungen ist, wodurch die Vorstellungstätigkeit durch eine ausserkünstlerische Gedankenarbeit gestört werden würde.

DIE MITTELALTERLICHE BÜHNE

Entsprechend der Vorliebe der mittelalterlichen Weltanschauung für das Symbolische, wie sie in der Philosophie, in der bildenden Kunst, die sich zum Beispiel im figürlichen Schmuck der Kirche [1]) uns heute oft ganz unverständlicher Formen bedient hat, gab das Mittelalter dem Symbolischen auch in der Theaterdekoration den Vorzug.

Solange das Drama im Mittelalter sich eng an die Liturgie anschloss, und der an sich schon erhöhte Chor der Schauplatz der heiligen Handlung blieb, war die einfache Ansichtsseite von selbst gegeben. Deshalb finden sich in den Manuskripten dieser Zeit schon Bühnenanweisungen wie „rechts“ und „links“, und zwar ist, wie es auch heute fast allgemein üblich ist, rechts und links vom Zuschauer gemeint. Als die Aufführung über den Chor hinauswuchs und sich im Kirchenschiff ausdehnte, das sie in Prozessionsform durchschritt, wurden die Zuschauer in die Seitenschiffe gedrängt. Jetzt hatten die Stellungsbezeichnungen rechts und links vom Zuschauer keinen Sinn mehr und wurden durch ein rechts und links vom Schauspieler ersetzt.

„Die beste Vorstellung der Massenbewegung der Schauspieler gibt uns die Prozession von Eichstädt. Der ganze Klerus zog durch eine kleine Kirchentüre ins Freie, während das Hauptportal geschlossen blieb. Die Prozession kam dann ans Hauptportal, und einer der Priester ging mit der Schar der Geistlichen bis an die Pforte, klopfte mit der Hand oder

---

[1]) Vgl. Paul Weber: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.

dem Kreuze daran und rief mit tiefer Stimme in strengem Tone:

,Oeffnet Eure Pforten, Fürsten!'

Das Prophetendrama von Rouen ist auch nichts anderes als eine Prozession, die sich im Hofe des Klosters bildet, um den Vorhof und dann durch das grosse westliche Portal in die Kirche zieht, in der Mitte des Schiffes stehen bleibt, um das Ende des kleinen Danieldramas abzuwarten und dann seinen Marsch wieder aufnimmt, jedesmal, wenn nach der Anrufung des Vorsängers einer der Propheten das Kommen des Messias verkündet, stehen bleibt und dann in den Chor zieht, wo die Ministranten und Propheten das ,Introite' anstimmen. Sicherlich folgt die Menge allen langsamen Bewegungen des Zuges, wie sie auch die Jünger begleitet, die in langsamem Schritte durch den rechten Flügel der Kirche bis zum Westportal vorangehen, während, ebenfalls durch den rechten Flügel kommend, ein geheimnisvoller Wanderer in blossen Füssen, das Kreuz auf der rechten Schulter, sich ihnen bald anschliesst, um sich dann mit ihnen im Schlosse von Emmaus niederzulassen, das in der Mitte des Schiffes aufgebaut ist" [1]).

Dass die Grundform, der Langschifftyp, mit den Plätzen für die Zuschauer rings herum oder auf beiden Seiten sich auch noch später erhielt, als das Schauspiel die Kirche überhaupt verlassen hatte, und für die Aufführungen auf Märkten, Plätzen oder geeigneten Strassen ein besonderes Gerüst, sowohl für die Zuschauer als für die nebeneinanderliegenden Dekorationen gebaut wurde, beweist die bei Mone [2]) und Hammitzsch [3]) abgebildete und beschriebene Handzeichnung aus dem 16. Jahrhundert, die der Donaueschinger Handschrift (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) beigelegt ist. Wir bringen noch eine, schon von Cohen zitierte Beschreibung des Luzerner Osterspieles von 1583 nach Genée: „Der Markt (Weinmarkt in Luzern) war an der östlichen Seite durch das Haus

[1]) C. Cohen: Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters. Uebers. von Bauer Leipzig. 1907.

[2]) Mone: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.

[3]) M. Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1907.

‚zur Sonne' begrenzt, vor welchem sich das Hauptgerüst mit dem Himmel befand; hier nahmen der ‚Pater Aeternus' und ‚die sieben Engel' Platz. Unmittelbar davor war der Berg Sinai, das durch einen Zaun abgegrenzte Paradies mit einem Baum darin, und daneben Magdalenas Garten. Auf der entgegengesetzten (westlichen) Seite des Marktes waren nebeneinander die Abteilungen für die Hölle (Luzifer und sechs Teufel), für das ‚Weihnachtshüttlein' (die Hirten und die drei Könige), ferner für Isaak und Rebekka, für Goliath, Johannes den Täufer u. a. m. Für dies zweitägige, sehr umfängliche Spiel war der ganze Marktplatz zwischen den beiden bezeichneten Endpunkten ebenfalls für die verschiedenen Handlungen dekoriert. So finden wir auf dem Platze bezeichnet: eine Erhöhung für das Opfer Kains und Abels, eine andere für das Opfer Abrahams; die eherne Schlange; die Säule mit dem goldenen Kalb; den Tempel; den Baum für Zachäus usw. Für die sehr zahlreichen Spielpersonen waren bestimmte, alle vier Seiten des Marktes umschliessende Abteilungen hergerichtet, von welchen aus die Personen, sobald sie an die Reihe kamen, sich nach der Mitte des Marktes zu einer der hier bezeichneten Lokalitäten zu begeben hatten. Für die Zuschauer waren rings um den Platz Gerüste erbaut, die Geistlichen und andere geladene Fremde nahmen an den Fenstern der Häuser Platz. Ausserdem waren noch Gerüste quer über die in den Markt mündenden Strassen errichtet, und unterhalb dieser Gerüste waren die Eingänge zum Schauplatz."

Hammitzsch sowohl wie Cohen sind der Meinung, dass es besonders in Deutschland üblich war, die Zuschauer rings um die Bühne zu setzen, während in Frankreich und Italien die Zuschauer auf eine Seite verwiesen wurden. Im allgemeinen läuft die Entwicklung und Inszenierung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter, die in allen Kirchen des Abendlandes um dieselbe Zeit ihren Anfang nehmen, bis zu einem hohen Grade parallel. Diese Tatsache ist dadurch zu erklären, dass überall die Kirche und die gottesdienstlichen Handlungen der Ausgangspunkt sind, dass die Kirche lange Zeit die oberste Spielleiterin blieb, und dass dem Drama überall dieselben Stof-

fe und dieselbe religiöse Weltanschauung zugrunde lagen. Die Etappen der Entwicklung sind nach Creizenach: „Allmähliche Verselbständigung des liturgischen Dramas in lateinischer Sprache, Eindringen und Ueberwuchern der Volkssprache bis zu ihrem endgültigen Sieg, sodann Ausweitung des volkssprachlichen Dramas bis zu den grossen dramatischen Volksfesten des späteren Mittelalters“ [1]). Wie im Kirchenbau und Kirchenschmuck, so hat auch im geistlichen Schauspiel Frankreich besonders vorbildlich gewirkt.

Für uns ist besonders wichtig, dass die Elemente der szenischen Darstellung in allen Ländern, in Deutschland, England, Frankreich, Italien, Spanien dieselben sind und von Anfang bis Ende der ganzen Entwicklung dieselben bleiben. Die Gesamtform ist einmal einfacher, ein anderes Mal prächtiger, was besonders für Italien gilt, wo frühzeitig die prunkvolle Ausstattung das Wort zurückdrängt, eine Erscheinung, die wir später noch einmal wieder finden werden. Die Grundform bleibt aber immer die mit dem Symbolwert rechnende Simultandekoration, die, ohne ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel aufzunehmen, sich nur durch kompliziertere Detailformen bereicherte.

Die Simultandekoration ist dadurch ausgezeichnet, dass sie die Schauplätze, die nacheinander im Drama vorkommen, von Anfang nebeneinander auf der Bühne zeigt [2]), und dass nun die Schauspieler sich in der durch die Handlung bedingten Reihenfolge von einer Dekoration zur anderen bewegen. Auf eine andere Art suchte man das Problem der Verwandlung des Schauplatzes mit Hilfe der Wagen-Bühne zu lösen. Der Zuschauer blieb auf seinem Platze und die Wagen, auf denen die betreffenden Szenen aufgebaut waren, fuhren nacheinander vor. Diese Wagenprozessionen zogen von einem Viertel zum anderen.

Da das mittelalterliche Drama kein einheitlich gefügtes

---

[1]) W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Halle. Bd. I. 1893.

[2]) Wir kennen ja das gleichzeitige Darstellen verschiedener Momente einer Handlung auch aus den Malereien und Skulpturen jener Zeit.

Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Elettorale di Baviera

BIBIENA: THEATERDEKORATION.

Nach Giuseppe Galli-Bibiena, Theaterdekorationen. Innenarchitekturen und Perspektiven.
26 Tafeln. Berlin 1888.

Tafel 8.

Kunstwerk war, sondern nur eine durch Dekorationen und Schauspieler illustrierte Erzählung, die immer mehr danach strebte, die Geschichte einer biblischen Persönlichkeit bis in alle Einzelheiten des täglichen Lebens zu verfolgen, so wuchs der Bühnenapparat immer mehr an. Es wurde nötig, die zum leichteren Verständnis schon mit Namenschildern versehenen Dekorationen, die in Form von kleinen, nach vier oder doch nach drei Seiten offenen Häuschen, den sogenannten Mansionen, aufgebaut waren, durch einen Prolog erklären zu lassen. Um Platz zu sparen und eine Ueberfüllung der Bühne zu vermeiden, wendete man mehrstöckige Mansionen an, namentlich als man die Aufführung in geschlossene Räume verlegte, was in Frankreich seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts Mode wurde, um sich gegen die Witterung zu schützen, wenn das Erinnerungsfest eines Heiligen in die kalte Jahreszeit fiel. Die Einführung mehrstöckiger Mansionen und die Gewohnheit, das Paradies zu erhöhen, um z. B. die Himmelfahrt Christi darstellen zu können, hat zu der, wie Cohen nachweist, falschen Annahme der Stockwerkbühne geführt, welche Hölle, Erde und Paradies übereinander dargestellt haben soll. Cohen fasst das Resultat seiner gründlichen Untersuchungen in folgenden Sätzen zusammen:

„Die Bühne richtete sich nach den Anforderungen der Umgebung. Verfügte man über einen grossen Raum, wie es meistens der Fall war, baute man die Dekorationen eine neben die andere auf, und wenn sie eine Länge von hundert Meter erreichten. Die Stufenreihen des Paradieses nahmen ein zweites Stockwerk ein, das etwas weiter hinten auf Pfeilern ruhte und ziemlich hoch über gewisse Mansionen, wie die des Abendmahlsaales und des Oelberges, hinausragte. Treppen oder richtige Türen, sichtbar oder verborgen, führten dahin.... Wenn die Ausdehnung der Dekoration, sei es wegen kleinerer Raumverhältnisse wie in Alençon, sei es wegen der Enge eines geschlossenen Saales, eingeschränkt werden musste, schnitt man die Linie der Mansionen gewissermassen in zwei Teile und setzte die eine Hälfte über die andere; so entstand ein ebenfalls zurückliegendes, zweites Stockwerk. In Alençon findet

man, wie wir sahen, sogar ein Paradies mit drei Stockwerken und ein Gerüst mit ebensoviel Stockwerken nebeneinander.

Niemals jedoch hat man, soweit die Texte uns belehren, Bühnen mit fünf oder sechs Stockwerken gebaut, die einem Hause, dessen Fassade man weggenommen, gleich gewesen wären. Die am nächsten sitzenden Zuschauer würden sonst nichts von den Vorgängen in den höheren Stockwerken gesehen haben, die doch gerade die Herrlichkeiten des Paradieses vorführen sollten. Wir haben auch nirgends eine Andeutung gefunden, dass das Paradies oben, die Hölle unten und das Fegefeuer in der Mitte gelegen hätte ... Das Ergebnis unserer Forschungen in allen Texten und Abbildungen war im Gegenteil folgendes: Die Hölle ist niemals unter das Paradies gelegt worden, sondern ganz im Gegenteil an das entgegengesetzte Ende der Mansionen.

Die Dekorationen bildeten nicht notwendig eine gerade Linie ..., die Gerüste konnten sich auch im Kreise oder Halbkreise aufbauen ... Das zweite Stockwerk kann teils für das Paradies und den Kaiser, teils für bevorzugte Zuschauer und endlich für gewisse Teufel bestimmt sein." Der zwischen einem solchen Halbkreis liegende Teil wurde als Neutralbühne benutzt, deren Bedeutung, bei der immer mehr wachsenden Zahl der Szenen, wechselte.

Wie die mittelalterliche Bühne die Phantasie ihrer Zuschauer in bezug auf die Darstellung der Entfernungen sehr in Anspruch nahm, wenn sie die oft weit auseinanderliegenden Oertlichkeiten alle auf einen verhältnismässig engen Raum zusammendrängte, so verlangte sie auch, dass der Zuschauer die symbolischen Andeutungen, durch die sie die einzelnen Orte zu charakterisieren suchte, selbstschöpferisch ausdeutete.

Dass auch innerhalb dieser Bühnenform eine Entwicklung zum Realismus möglich war, beweist der Vergleich einer Bühnenanweisung aus dem liturgischen Drama mit einer Vorschrift für die Ausschmückung des Paradieses aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, oder eine Schilderung der Verteidigungswaffen der Hölle gegen den gekreuzigten Streiter Gottes. Die

Bühnenbemerkung des liturgischen Dramas verlangt: „Man stelle auf einem geeigneten Platz einen Sessel, Jerusalem darstellend (quasi-Jerusalem), auf den sich der Oberpriester niederlassen soll. Dann stelle man noch einen Sessel bereit; auf diesen soll sich ein junger Mann setzen, der die Rolle des Saulus spielt (diesen Namen ändert er nach der Bekehrung in Paulus um), und bei ihm sollen bewaffnete Diener sein. Auf der anderen Seite aber, ziemlich weit von diesen Sesseln (aliquantulum longe) schaffe man zwei andere herbei, um Damaskus darzustellen. Auf einem soll ein Mann mit Namen Judas sitzen, auf dem anderen der Oberste der Synagoge von Damaskus, und zwischen den beiden soll ein Bett stehen" [1]). Die viel anspruchsvolleren Anweisungen der Mysterien heissen: „Und dieses Paradies soll im Innern aus Papier gemacht sein, und daraus hergestellt soll es auch Baumzweige geben, die einen blühend, die anderen mit Früchten verschiedenster Art beladen, wie Kirschen, Birnen, Aepfel, Feigen, Trauben und andere solche künstliche Sachen und andere Zweige mit Maiwuchs und Rosenstöcke, deren Blumen und Knospen höher als die Zinnen sein sollen, und sie müssen frisch geschnitten und in Gefässe mit Wasser gelegt werden, damit sie sich frisch erhalten." Ein anderes Manuskript verlangt noch eine „Fontäne, die nach vier Seiten abfliesst." Und schliesslich: aus der Hölle „kommen alle Teufel, mit Ausnahme von Satan wirklich an den Eingang der Hölle und mit allen Zeichen des Schreckens und der Verwunderung legen sie Haubitzen, Armbrüste und Kanonen zur Verteidigung an . . ." [2]). Durch den Anachronismus liess man sich nicht stören, hatte vielmehr seine besondere Freude an dem „Höllenlärm", dem Geheul, Geschrei, Gepolter und an der Schiesserei, die nicht immer ganz ungefährlich war, denn uns sind Nachrichten von verschiedenen schweren Unglücksfällen überliefert.

Die angeführten Zitate werden schon zeigen, dass wir nicht eigentlich von einer Entwicklung zum Realismus, sondern nur von einer Entwicklung der Ausstattung zu grösserer Anschau-

[1]) Cohen, a. a. O.

[2]) Cohen, a. a. O.

lichkeit reden dürfen. Diese Tendenz kann auch eine ganz andere als eine realistische Richtung nehmen, wenn, wie zum Beispiel in Bourges, die Blinden, Lahmen, Gichtbrüchigen und Bettler in seidene Gewänder gekleidet werden.

Die mittelalterliche Bühne war eine Volksbühne. Sie wollte eine Volksbibel sein für diejenigen, die nicht lesen konnten. Das Drama war im Grunde nur eine illustrierte Predigt, daraus erklärt sich auch seine epische Breite. Jean Bouchet, ein Rechtsgelehrter und in seiner Zeit ein berühmter Spielleiter, sagt:

„Zufriedener ist der Geist
Vom Sehen als vom Hören,
Denn wenn man etwas mit den Augen sieht,
Versteht's man besser, als wenn man es hört.“[1])

Wenn sie ihren Zweck erreichen will, muss eine Volksbühne sich dem Verständnis und auch dem Geschmack des Volkes anpassen. Was auf das Volk am meisten wirkt, war damals schon dasselbe, was es noch heute ist. Auf der einen Seite das Niedrig-Komische, das wenigstens im Mittelalter nach unten fast keine Grenze kannte, auf der anderen Seite das Prächtige, das Prunkhafte, das ebensowenig eine Grenze hat. In beiden Richtungen hat sich die mittelalterliche Bühne ausgebildet. Aber ganz allgemein lässt sich doch ein Streben nach grösserem Realismus feststellen, das sehr wohl mit der Absicht des damaligen Theaters, möglichst sinnfällig zu wirken, übereinstimmt. Dahin rechnen wir zum Beispiel die Einführung von Schauspielerinnen für die Frauenrollen und das Bemühen, die auftretenden Personen historisch richtig zu kleiden, wie es sich deutlich in den Versen des schon genannten Jean Bouchet ausspricht:

„Ich bitte Euch, lasst alle Personen des Stückes
Nur spielen von Leuten, die deren Alter besitzen,
Auch nehmt nicht, und wenn sie von Golde, geborgte Gewänder,
Die nicht der Rolle entsprechend den Schauspielern passen.
Es wäre nicht schön, wenn die gelehrten Doktoren,

---

[1]) Cohen, a. a. O.

Die Pharisäer und die Leute des Hohen Rates
Etwa Pilatus gleich gekleidet wären.“[1])

Wenn wir freilich hören, dass die Gemahlin des Herodes Agrippa ein Gewand trug, „das mit einem — à l'espagnola — gekräuselten Goldstoff gefüttert war“[2]), so müssen wir sagen, dass diese Versuche aus Mangel an historischen Kenntnissen zu den sonderbarsten Anachronismen führten. Von solchen Fehlern ist allerdings auch unsere zeitgenössische Bühne noch nicht ganz frei.

Wenn wir uns nun fragen, welche bildenden Künste und Künstler an der Ausstattung der mittelalterlichen Mysterienbühne beteiligt waren, so geben uns die erhaltenen Urkunden die Antwort, dass den Malern der hervorragendste Anteil an der Bühnendekoration zukommt. Diese Tatsache spiegelt sich auch umgekehrt in den Werken der zeitgenössischen Malerei und Griffelkunst wieder[3]).

„In Lyon werden vom 14. bis 16. Jahrhundert fünfhundert Maler genannt, die für gesprochene und mimische Mysterien Dekorationen schufen“[4]). Natürlich waren auch Architekten beim Bühnenbau beschäftigt. Aber ihre Arbeit, so schwierig sie manchmal gewesen sein mag, die grossen Gerüste für die Zuschauer und für den eigentlichen Schauplatz zu konstruieren, war vor allen Dingen eine praktische und nicht eine künstlerische. Zu einer eigentlich architektonischen Aufgabe, zu einer wirklichen Raumgestaltung bot sich auf der Bühne mit ihren kleinen, offenen Mansionen keine rechte Gelegenheit. Die Detailformen, mit denen diese Häuschen geschmückt wurden, entnahm man freilich dem Formenschatz der zeitgenössischen Architektur. Sie waren gotisch in der Zeit der Gotik und während der Renaissance wurden Renaissancemo-

---

[1]) Cohen, a. a. O.

[2]) Cohen, a. a. O.

[3]) Vgl. K. Tscheuschner: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Rept. für Kunstwiss. XXVII und XXVIII, 1904 und 1905 und die dort angegebene Literatur.

[4]) Cohen, a. a. O.

tive eingeführt. Wohl in diesem Sinne spricht Burckhardt von einer „dekorierenden Architektur, welche diesen Festen zu Hilfe kam“ [1]). Aber in erster Linie handelte es sich um eine farbige Ausschmückung mit bunten Teppichen, Stoffen, Schleiern, Blumen, die dem Maler am nächsten liegt. Auch die Farbenwahl in der Zusammensetzung und der Symbolik der Kostüme ist eine malerische Aufgabe. Die Mittel, durch die man einen künstlerischen Ausdruck zu erreichen suchte, waren die Ausdrucksmittel des Malers: die Farben. Nicht durch ihren architektonischen Aufbau würde eine Mysterienbühne in einer Pause, während der nicht gespielt wurde, ihren künstlerischen Reiz behalten, sondern durch ihre Buntfarbigkeit, die noch heute der Hauptreiz aller Festzüge ist.

Die Bevorzugung der Malerei erleichterte im 17. Jahrhundert das Eindringen einer ganz neuen, in Italien erfundenen illusionistischen Dekorationskunst, durch die die Bühne vollständig an die Maler ausgeliefert wurde.

Bei einer Simultandekoration kann natürlich nicht die Rede davon sein, dass die Ausdrucksstärke der Dekoration dem wechselnden Verlauf der Handlung angepasst worden sei. Der Dekorationskünstler brauchte überhaupt nur wenig Rücksicht auf das Dargestellte zu nehmen. Er liess sich vor allem von seinen eigenen Wünschen leiten. Wir wissen, dass besonders in Italien die Pracht der Ausstattung die Handlung vollständig überwucherte und bald Selbstzweck wurde [2]). Das Problem des dramatischen Gesamtkunstwerkes kannte diese Zeit noch nicht, ebensowenig wie sie überhaupt ein wirkliches Kunstdrama geschaffen hat.

---

[1]) Burckhardt: Kultur der Renaissance in Italien.

[2]) Vgl. Creizenach und Burckhardt, a. a. O.

BIBIENA: THEATERDEKORATION.

Nach Giuseppe Galli-Bibiena, Theaterdekorationen, Innenarchitekturen und Perspektiven.
26 Tafeln. Berlin 1888.

Tafel 9.

DIE SHAKESPEARE-BÜHNE

Im ganzen Abendland sind die Aufführungen der heiligen Geschichten von grösster Bedeutung für die Gestaltung der Bühnenform des volkstümlich-weltlichen Dramas gewesen. Das gilt auch besonders für die Bühne, die das grösste dramatische Genie der Neuzeit hervorgebracht hat, für die englische. Wir haben uns gewöhnt, die Bühne der elisabethanischen Zeit, für die Shakespeare schrieb, einfach nach ihm die Shakespeare-Bühne zu nennen. Und wenn auch Shakespeare diese Bühnenform nicht erst geschaffen hat, so bleibt diese Bezeichnung doch in ihrem vollen Rechte bestehen, denn sicher hat kein Dramatiker sie vollendeter zu gebrauchen verstanden und ihre einfachen Formen zu vollerem Leben zu erwecken gewusst, als eben Shakespeare.

Die Shakespeare-Bühne ist in ihrer äusseren Form zunächst eine Simultanbühne, gleichzeitig sind mehrere Schauplätze vorhanden: Hauptbühne, Hinterbühne, Balkon, die jedoch bis zu einem gewissen Grade organisch miteinander verbunden sind. Die Bühne liegt über das Parterre erhöht, von dem sie auf drei ihrer vier Seiten umgeben wird. Die vierte Seite wird von der Bühnenrückwand eingenommen, in die zwei Türen hineinführen. Ueber diesen liegt in der ganzen Breite der Bühne die fensterartig eingeteilte Oberbühne, die sowohl als Schauplatz der Handlung als auch zur Aufstellung der Musiker, ja sogar als Platz für besonders bevorzugte Zuschauer benutzt wurde. Ueber dem Balkon setzt ein Dach an, das auf die Bühne vorspringt und dort mit seinen Ecken auf zwei Säulen ruht. Ueber der Höhe des Daches erhebt sich das hinter der Bühnenrückwand liegende Bühnenhaus turmartig. Von dort verkündete

ein Trompeter den Anfang der Vorstellung. Die Zuschauer standen entweder im Parterre, das war der Platz der weniger Bemittelten und Gebildeten „der Gründlinge“[1]) oder sassen in den Logen, die links und rechts der Bühnenwand ansetzten und sich in mehreren Etagen rund um das Parterre erhoben.

Das Globe-Theater war, wie Shakespeare selbst einmal sagt, von Holz und hatte eine O-Form [2]), dabei ist zu bedenken, dass das O zu jener Zeit kreisförmiger gedruckt wurde als es heute gebräuchlich ist, jedenfalls war das Theater also ziemlich rund. Vom Balkon als Zuschauerplatz haben wir schon gesprochen. Ausserdem liessen sich die besonderen Gönner, oder die sich als solche aufspielten, auch direkt auf der Bühne nieder.

Dieser Beschreibung liegt eine bildliche Darstellung zugrunde, und zwar die von Gädertz entdeckte Handzeichnung des Schwanentheaters in London aus dem Jahre 1596. Nun weist schon Brodmeier in seiner Arbeit nach[3]), dass weder die flüchtige Skizze des Schwanentheaters, noch eine der anderen erhaltenen Bühnendarstellungen von 1631, 1640 und 1672 für unsere Kenntnis der Shakespeare-Bühne durchaus massgebend sein können. Dieses Ergebnis bestätigen die neueren Untersuchungen von Neuendorff [4]).

Neuendorff stellt fest, dass eine unveränderliche Gestalt für die englische Bühne jener Zeit nicht angenommen werden darf. „Zur Shakespeare-Zeit stehen wir noch in den Anfängen des Theaterwesens, denn greifbare Versuche konnten erst mit dem Bau fester Theater gemacht werden. Und so wurde zweifellos experimentiert — eine Reihe von Bühnenformen liess sich nachweisen, Bühnenformen, die eine Entwicklung darstellen.“ Mit grosser Wahrscheinlichkeit ergeben sich ihm drei Bühnentypen:

---

[1]) Hamlet III, 2.

[2]) Heinrich V. Prolog.

[3]) Cecil Brodmeier: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Jena 1904. (Dissertation.)

[4]) B. Neuendorff: Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen. Berlin 1910.

„1. Die Bühne mit zweiteiliger Unterbühne und Vorhang; die Hinterbühne liegt unterhalb der Oberbühne (1640).

2. Die Bühne mit zweiteiliger Unterbühne (geteilt durch die Säulen) ohne Vorhang; die (unverhüllte) Hinterbühne liegt vor der Oberbühne (1596).

3. Die Bühne mit ungeteilter Unterbühne ohne Vorhang; die untere Bühne liegt vor der Oberbühne (1631, 1672)."

Da es sich in der vorliegenden Arbeit weniger um die Erkenntnis neuer Tatsachen als um eine einheitliche Wertung der historischen Bühnenformen handelt, lassen sich die eigentümlich künstlerischen Werte der Shakespeare-Bühne am besten dadurch wiedergeben, dass wir unter Berücksichtigung der von Neuendorff gefundenen Inszenierungsmöglichkeiten versuchen, ein Drama, wenigstens teilweise, vor uns erstehen zu lassen. Wir wählen zu diesem Zweck den „Hamlet", da der Verfasser Gelegenheit gehabt hat, bei einer von ihm inszenierten Aufführung des „Hamlet" auf der rekonstruierten Shakespeare-Bühne im Stadttheater zu Münster i. W. einige Erfahrungen zu machen [1]).

Der Zweck dieser Veranstaltung war natürlich in erster Linie ein praktisch-künstlerischer und nicht ein wissenschaftlicher; es handelte sich darum, Shakespeares Dichtung mit möglichst einfachen Mitteln zu einer erhöhten Wirkung zu verhelfen. Darum wurden die Errungenschaften der modernen Theatertechnik, namentlich was die Beleuchtung anbetrifft, zu Hilfe genommen, soweit dies geschehen konnte, ohne die Stileinheit zu gefährden. Als Muster für die Rekonstruktion diente sowohl die Abbildung des Schwanentheaters von 1596 als auch die Bühneneinrichtung der englischen Komödianten, wie sie Diesch [2]) festgestellt hat. Die Bühne war durch einen Vorhang in zwei ziemlich gleich tiefe Teile geteilt: die Vorderbüh-

[1]) Über die Literatur und die Geschichte der früheren deutschen Versuche mit der rekonstruierten Shakespeare-Bühne orientiert uns Kilian: Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. München 1908.

[2]) Diesch: Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1905. (Dissertation.)

ne und die Hinterbühne. Die letztere wurde um ein paar Stufen erhöht[1]) und durch einen seitlichen Mantel, hinter dem auch der aufgezogene Mittelvorhang verschwand, eingeengt. Auf der Originalbühne wurde dieser Eindruck durch die beiden Säulen erzielt. Auch die Erhöhung lässt sich rechtfertigen: „Prölss hat einen Holzschnitt[2]) aus dem Jahre 1597 beschrieben, der die Bühne englischer Komödianten in Deutschland darstellt. Auch diese Bühne ist geteilt, und zwar ist der hintere Teil um zwei Stufen erhöht. Die Erhöhung ist englischen Bühnen offenbar nicht fremd gewesen" (Neuendorff). Die Oberbühne war angelegt, wie es die öfter zitierte Abbildung zeigt, so dass die Hinterbühne sich vor der Oberbühne befand. Die Praxis hat bewiesen, dass es vorteilhaft ist, eine ungerade Anzahl von Fenstern auf der Oberbühne zu verwenden, damit die Bühnenbilder nicht gerade in der Mitte durch einen Fensterpfeiler zerschnitten werden. In der Bühnenrückwand befanden sich zwei Türen, wie sie die Zeichnung wiedergibt. Weiter waren an den Seiten sowohl auf der Vorder- wie der Hinterbühne Zu- und Abgangsmöglichkeiten. Während die Hinterbühne seitlich keinen besonderen Abschluss brauchte — die Deckung war durch die Einengung erzielt — fand die Vorderbühne ihren seitlichen Abschluss durch lange, dunkelgrüne, in der Mitte geteilte Vorhänge. Mit gleichfarbigem Stoff war die ganze Bühne ausgeschlagen. Der Hauptunterschied gegen die Originalbühne bestand darin, dass die Vorderbühne nicht in den Zuschauerraum vorsprang, sondern innerhalb des gewöhnlichen Bühnenrahmens blieb, ferner in der Verwendung des gewöhnlichen Bühnenvorhangs, der zu Anfang, in der Pause und zum Schluss gezogen wurde. Besondere Zugänge für die Vorderbühne sind auch nach Neuendorff vorhanden gewesen: „Eins ist aber bei der Messalina-Bühne (1640) noch deutlich zu erkennen, dass nämlich rechts und links vom Vorhang stets ein Raum frei ist, genau wie rechts

---

[1]) Und zwar weil mit dem vorhandenen Material gearbeitet werden musste, um drei, aber zwei Stufen würden für die Wirkung aller Bühnenbilder vorteilhafter gewesen sein.

[2]) Der von Elisabeth Menzel entdeckt wurde.

und links von den Säulen der Swan-Bühne. Ob dort an der Seite noch ein besonderer Ausgang, etwa eine Tür an jeder Seite sich befand, ist nicht zu erkennen, aber sicher anzunehmen."

Die geschilderte Bühneneinrichtung ermöglichte es, den „Hamlet" ganz ohne Pause zu spielen. Wenn trotzdem nach der ersten Szene des dritten Aktes eine Zwanzig-Minuten-Pause gemacht wurde, so geschah das nur zur Erholung der Schauspieler und des Publikums, das heute wohl leichter ermüdet als zu Shakespeares Zeiten, weniger weil es nicht an stundenlange ununterbrochene Vorstellungen gewöhnt ist, als vielmehr deshalb, weil es in seiner Allgemeinheit mit mehr Achtung und ungeteilterer Aufmerksamkeit den Vorgängen auf der Bühne folgt als damals. Ueber die Aufführungsdauer eines Shakespeares-Werkes, die für die Wirkung von der grössten Wichtigkeit ist, gibt uns der Prolog zu „Romeo und Julia" einen ungefähren Anhalt.

Es heisst dort:

> The fearful passage of their death-mark'd love,
> And the continuance of their parents rage,
> Which but their children's end, nought could remove
> Is now the two hours' traffic of our stage.
>
> Zum Todesziel der Liebe Leidensgang
> Der Eltern starren Groll, den keine Sühne,
> Den einzig nur der Kinder Tod bezwang,
> Das zeigt euch in zwei Stunden unsre Bühne.

Nach diesem Masstabe, der natürlich nicht mit Minuten rechnet, dürfte „Hamlet" drei Stunden spielen. Diese Aufführungszeit hat sowohl die Münsterische als auch die Mannheimer Aufführung unter Hagemann ergeben [1]). Wenn sich die Ereignisse der Handlung in solcher Gedrängtheit vor uns abwickeln, wirkt die Tragödie schon rein stofflich — als Abbild blutigster und furchtbarster Familienschicksale — viel gewaltiger und erschütternder, als wenn sie sich durch vier bis fünf Stunden hinzieht. Wegen der Einbeziehung der ersten Szene des dritten Aktes zum zweiten Akt verweise ich auf

---

[1]) C. Hagemann: Regie. Schuster und Loeffler. III. Aufl. 1912.

A. v. Berger[1]). Hamlets Gespräch mit Ophelia gehört zu den Szenen, „in welchen der König im Bunde mit Polonius den Prinzen, der sich wahnsinnig stellt, auszuforschen trachtet. Die Ophelia-Szene bildet die höchste Steigerung dieser Spionierszenen und zugleich ihren Abschluss. Die höchste Steigerung, weil bisher nur Menschen, mit denen Hamlet keine tiefere Gemütsbeziehung verbindet, Hamlet sein Geheimnis abzulisten versucht haben, während er sich jetzt im anscheinend unbelauschten Gespräch mit dem Mädchen, das er liebt, verraten soll; den Abschluss, weil der König, der dieser Szene heimlich beigewohnt hat, nun klar erkennt, dass Hamlet nicht wahnsinnig ist.“ Ich freue mich, dass ich, ohne damals Bergers Ausführungen zu kennen, zu demselben Resultat wie er gekommen bin. Was die bisher übliche Akteinteilung veranlasst hat, ist nach meiner Meinung unschwer zu erkennen. In der letzten Szene des zweiten Aktes heisst es: „Hamlet: Hört, alter Freund, könnt Ihr die Ermordung Gonzagos spielen? Erster Schauspieler: Ja, gnädiger Herr. Hamlet: Gebt uns das morgen abend.“ In der ersten Szene des dritten Aktes sagt Rosenkranz von den Schauspielern:

„Sie halten hier am Hof herum sich auf
Und haben, wie ich glaube, schon Befehl,
Zu Nacht vor ihm zu spielen.“

Die Pause sollte also die beiden Tage der Handlung, von denen hier die Rede ist, auch äusserlich voneinander trennen. Das dürfte vielleicht auch die Antwort auf Bergers Frage sein: „Woher kommt es aber, dass man die Notwendigkeit der Verschiebung des Zwischenaktes nicht längst bemerkt hat?“

Nachdem wir die allgemeinen Merkmale der rekonstruierten Shakespeare-Bühne hervorgehoben haben, können wir uns zur Beschreibung der Inszenierung des „Hamlet“ wenden.

Das Drama beginnt mit den Worten:

Bernardo: Wer da?

Francisco: Nein, mir antwortet: steht und gebt Euch kund!

Bernardo: Lang lebe der König!

---

[1]) A. v. Berger: Meine Hamburgische Dramaturgie, Wien 1910.

SCHINKEL: THEATERDEKORATION.

Nach: Sammlung von Theaterdekorationen, erfunden von Carl Friedrich Schinkel.

32 Tafeln. Berlin 1862.

Tafel 10.

Francisco: Bernardo?

Bernardo: Er selbst.

Francisco: Ihr kommt gewissenhaft auf Eure Stunde.

Bernardo: Grad schlug es zwölf; mach dich zu Bett Francisco.

Francisco: Dank für die Ablösung! S'st bitter kalt
Und mir ist schlimm zumute.

Es wird uns gesagt, wieviel Uhr es ist, und dass es sehr kalt ist. Merkwürdigerweise wird nicht besonders betont, dass es sehr dunkel ist, aber das kommt wohl schon dadurch genügend zum Ausdruck, dass sich die auftretenden Personen erst nach wiederholtem Aufrufen und Antworten erkennen. Die Szene stellt die Schlossterrasse vor. I, 2 heisst es:

Hamlet: Wo ging dies aber vor?

Marcellus: Auf der Terrasse, wo wir Wache hielten.
(My lord upon the platform where we watch'd.)

Die Wachen sind also sicherlich auf der Vorderbühne anzunehmen, die ja selber eine Plattform war, und der Geist tritt bei seinem ersten Erscheinen auf der einen Seite der Hinterbühne auf und geht auf der anderen Seite ab. Das zweite Mal, als die Wachen ihn mit den Waffen aufhalten wollen, verschwindet er wahrscheinlich durch die Versenkung, die sich auf der Hinterbühne befand.

Horatio: Halt es doch auf, Marcellus.

Marcellus: Soll ich nach ihm mit der Hellebarde schlagen?

Horatio: Tu's, wenn's nicht stehen will!

Bernardo: S'ist hier.

Horatio: S'ist hier.

Marcellus: S'ist fort! . . . .

. . . .

Marcellus: Es schwand . . . .

Die erste Szene schliesst mit dem Entschluss der Wachen, ihr Erlebnis dem Prinzen Hamlet zu melden.

Marcellus: Ich bitt' Euch, tun wir das, ich weiss, wo wir Ihn am bequemsten finden werden.

So ist das Ende der Szene und der Anfang einer neuen deutlich kenntlich gemacht.

Die nächste, die grosse Audienzszene, verlangt wegen der vielen handelnden Personen einen ziemlich grossen Bühnenraum, deshalb wurde sie gleichzeitig auf der Vorder- und Hinterbühne gespielt. Um die neue Szene noch schärfer von der vorhergehenden zu trennen und den Schauplatz als einen ganz anderen zu charakterisieren, wurde ein Beleuchtungswechsel benutzt. Nach einem Trompetenstoss traten Diener mit Fackeln auf, um dem König und der Königin voranzuleuchten. Vier Pagen trugen zwei hochlehnige Thronsessel herein und stellten sie oberhalb der Stufen in der Mitte der Hinterbühne auf. Ein Zeremonienmeister, der dreimal mit seinem Stabe aufklopfte, folgte, und der König führte die Königin von einer Seite der Hinterbühne in den Saal. Auf der einen Seite der Hinterbühne trat Hamlet ein, während Polonius, Laertes und Ophelia auf einer Seite der Vorderbühne erschienen, und die andere Seite der Vorderbühne von einigen Hofleuten eingenommen wurde.

Die Verwendung von Fackeln bedarf einer besonderen Rechtfertigung. Die Vorstellungen in den Volkstheatern der elisabethanischen Zeit fanden an den Nachmittagen statt, aber wir dürfen annehmen, dass bei dem Dämmerschein eines trüben, nebligen Londoner Wintertages, in einem rings von hohen Mauern eingeschlossenen Raum, in den das Himmelslicht nur von oben hineinfallen konnte, eine brennende Fackel ihren eigentümlichen Reiz und ihre Leuchtkraft behielt. Aus diesem Umstande erklärt sich wohl auch der häufige Gebrauch von offenem Licht bei Shakespeare. Auch im „Hamlet" findet sich ein Beispiel dafür. Als der König im III. Akt die Schauspielvorstellung unterbricht, ruft er: „Leuchtet mir! fort!" Polonius: „Lichter! Lichter! Lichter!" Eine besonders auffallende Stelle finden wir in „Romeo und Julia":

„Kommt Musikanten, spielt! Macht Platz da, Platz.
Ihr Mädchen, frisch gesprungen!
Mehr Licht, ihr Schurken und beiseit' die Tische." (I. 5.)

Später wiederholt Capulet seinen Befehl:

„Mehr Licht, mehr Licht, zum Kuckuck!"

Sicherlich wurden seine Anordnungen ausgeführt. Die Mu-

sikanten auf der Oberbühne fingen an zu spielen, und Tische und Stühle wurden beiseite geräumt. „Mehr Fackeln her“, (für die heimgehenden Gäste) ruft Capulet noch einmal.

Nach diesen Zeugnissen für die Benutzung von Fackeln zur Charakterisierung des Schauplatzes und zur Unterstützung der Stimmung ist es dem Regisseur wohl erlaubt, auch an einer Stelle, an der es der Dichter nicht ausführlich verlangt, die Beleuchtung für die künstlerischen Zwecke des Dramas zu verwenden.

Die dritte Szene, der Abschied des Laertes, verlangt keine besondere Szenerie. Es wird vom Dichter durch nichts angedeutet, ob wir uns in einem Zimmer, einem Hof oder einem Garten befinden[1]), deshalb wurde diese Szene auf die Vorderbühne verlegt, und zwar schloss sich der Mittelvorhang nach den letzten Worten Hamlets: „Schnöde Taten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verraten.“ Auch hier ist die Loslösung von der vorhergehenden, zweiten Szene durch den Wechsel im Schauplatz klar. Während dieser Szene konnten die Requisiten auf der Hinterbühne entfernt werden, denn in der vierten Szene führt uns der Dichter wieder auf den Schauplatz der ersten, auf die nächtliche Terrasse. Hamlet, Horatio und Marcellus treten auf. Es ist die Stunde, „worin der Geist gewohnt ist umzugehen“.

Horatio: Was bedeutet das, mein Prinz?
Hamlet: Der König wacht die Nacht durch, zecht vollauf,
Hält Schmaus und taumelt den geräusch'gen Hopser;
Und wenn er Züge Rheinweins niedergiesst,
Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten
Den ausgebrachten Trunk.

Dieser festliche Lärm in dem Schloss, dessen dunkle Tore wir vor uns sehen, bringt den Gegensatz zwischen Hamlet und seinem Stiefvater ebenso einfach wie sinnlich und packend

---

[1]) Neuendorff a. a. O.: Es ist oft falsch und sinnwidrig, wenn die Herausgeber über jede Szene einen bestimmten Ort schreiben zu müssen glauben. In diesem Punkte waren vor allem die älteren Dichter wenig realistisch. „Der altenglische Dichter braucht sich keinen Schauplatz und Hintergrund zu denken.“

zum Ausdruck. Der Geist erscheint, winkt Hamlet und weist „mit freundlicher Gebärde . . an mehr entlegenen Ort.“

Hamlet: Er winkt mir wieder fort, ich folg' ihm nach.
Horatio: Wie, wenn er hin zur Flut Euch lockt, mein Prinz,
Vielleicht zum grausen Gipfel jenes Felsen,
Der in den See nickt über seinen Fuss?
. . . .
Der Ort an sich bringt Grillen der Verzweiflung
Auch ohne weitern Grund in jedes Hirn,
Das soviel Klafter niederschaut zur See.

Shakespeare spricht also wiederholt von einem besonders hochgelegenen und abgelegenen Ort. Die Höhe glaubten ihm seine Zuschauer ohne weiteres, aber sie verlangten doch auch wenigstens das Symbol einer einsamen Erhöhung. Und da müssen wir doch an die Galerie denken. Auch Brodmeier und Neuendorff geben an, dass die Oberbühne als „The Hill“ verwendet wurde[1]). Der Geist geht ab und Hamlet folgt ihm. In einem kurzen Gespräche entschliessen sich Horatio und Marcellus, den beiden nachzugehen. Dieses Gespräch — von sechs Zeilen — war jedoch gerade so lang, dass Hamlet und der Geist Zeit hatten, nach der Oberbühne hinaufzusteigen.

„Hamlet: Wo führst du mich hin? Red', ich geh' nicht weiter.“ Nachdem der Geist Hamlets Schwur empfangen hat, verschwindet er. Bald darauf hört man Horatio und Marcellus in der Nähe rufen. Hamlet antwortet ihnen, er muss sich der Verschwiegenheit seiner Freunde versichern, und sie schwören Stillschweigen auf sein Schwert. Viermal ruft der Geist in der Erde unter den Füssen der Verbündeten sein „Schwört“ und begleitet sie unterirdisch, so oft sie ihren Platz wechseln.

„Hamlet: Brav, alter Maulwurf! Wühlst so hurtig fort!“ Diese Stelle der Dichtung ist sicherlich für den Zuschauer, der das Drama zum erstenmal sah, ziemlich schwer verständlich gewesen. Mit dem Ohr allein hat er nicht beurteilen können, dass der Geist seinen Platz mit den anderen gewechselt hat. Und gerade solche wunderbare Begebenheiten war

---

[1]) Neuendorff a. a. O.: „In Julius Cäsar“, V. 3, „ist sie ein Hügel, von dem Pindarus Cassius eine Schilderung der Schlacht gibt.“

man von der Mysterienbühne her gewöhnt dargestellt, versinnlicht zu sehen. Das war ja der eigentliche Zweck der Bühne. Nun bietet sich, wenn wir den Schwur der drei Freunde auf die Oberbühne verlegen, eine einfache Möglichkeit, den Geist sichtbar werden zu lassen. Während des ersten Teiles des Gespräches zwischen Hamlet, Horatio und Marcellus hat der Geist Zeit, unten auf der Hinterbühne wieder zu erscheinen, und dort führt er, allen Zuschauern wahrnehmbar, die Bewegungen aus, von denen Hamlet spricht, indem er beim ersten „Schwört" in der einen Tür der Bühnenrückwand erscheint, wo er auch beim zweiten noch verharrt, beim dritten, nachdem sich die erste Tür wie durch Geisterhand geschlossen hat, plötzlich in der zweiten Tür steht und beim vierten „Schwört" auf der Versenkung hinabfährt. Die alte Bühnenanweisung der ersten Ausgabe „Under the Stage" kann uns nicht hindern, an die Möglichkeit der eben geschilderten Inszenierung, auch in der Shakespeare-Zeit, zu glauben.

Von besonderem Interesse ist noch die Schauspielerszene III, 2. Neuendorff schreibt in Uebereinstimmung mit Brodmeier darüber: „Typisch ist die Verwendung der Oberbühne, wenn ein Schauspiel im Schauspiel vorgeführt wurde. Der Platz der Zuschauer pflegte dann die Oberbühne zu sein, dort sitzt schon der König in The Spanish Tragedy, IV, 4, der Trunkenbold in The Taming of the Shrew — der Pedant konnte im vierten Akt aus einem andern Fenster hinaussehen. . . . Keine Anweisung findet sich in der Schauspielerszene des Hamlet, III, 2, dass die Oberbühne zu benutzen ist, und ich halte es auch nicht für wahrscheinlich, dass Shakespeare an sie gedacht hat. Nach der allgemeinen Auffassung soll diese Szene so gespielt worden sein, dass der König mit seinem Gefolge auf der Oberbühne sass, die Schauspieler unten vor ihm spielten, während Hamlet selbst mit Ophelia ganz im Vordergrund sass, von dort den König beobachtend. Der Text stimmt aber nicht dazu: der König betritt die Bühne V. 96 — da Ophelia bei Hamlet bleibt, der unmöglich die untere Bühne verlässt, muss es die untere sein. Er spricht mit Hamlet bis V. 102. Nun hätte er in der Tat Zeit, auf die Oberbühne hin-

aufzugehen, denn jetzt beginnt ein Gespräch zwischen Hamlet und Polonius. Warum sich Ophelia vom Gefolge absondern sollte, bliebe unverständlich, und auch Polonius bleibt unten, da er durch sein Gespräch mit Hamlet gar nicht Zeit hat, hinaufzugehen; er aber spricht hernach leise mit dem König, so dass sie also beieinander stehen müssen (V. 118). Alle diese Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten fallen fort, wenn man von der Oberbühne absieht und annimmt, dass hier einmal, wie in Peeles Märchenspiel Old Wives' Tale die Zuschauer auf der unteren Bühne blieben, möglicherweise im Hintergrund."

Und doch hat die Anordnung: König, Königin und Polonius auf der Oberbühne, die sie von der Seite her betreten, auf der Hinterbühne die Schauspielszene, auf der Vorderbühne Hamlet, Ophelia und der Hof ganz unleugbare Vorteile; sie kann sogar für den Hamlet-Darsteller ein Charakterisierungsmittel werden. Die Sich-Unterhaltenden sprechen laut über die ganze Bühne herüber und benehmen sich durchaus mit der Freiheit, die zu jener Zeit den „lords" im Theater gestattet war. Der Hofton verlangte eine zierliche und euphuistische Redeweise, wie wir sie an Polonius, Rosenkranz und Güldenstern beobachten. Um so mehr sticht dagegen Hamlets Benehmen gegen den König, gegen Polonius, den er über die ganze Bühne hinweg beleidigt und gegen Ophelia ab. Weiter wird durch diese Gruppierung eine Forderung Tiecks[1]) erfüllt, nämlich die, dass das Publikum der Hauptperson dieses Aktes, dem König, um dessen Entlarvung das ganze „Schauspiel im Schauspiel" veranstaltet ist, direkt ins Gesicht sehen kann. Hamlet, der seinen Platz auf der Vorderbühne hat, wo er vom Publikum gut gesehen wird, hat jetzt erst recht Gelegenheit, unbeobachtet vom Hofstaat, der seine Aufmerksamkeit dem Schauspiel zuwendet, jede Miene und Bewegung des Königs zu erforschen. Für die Mätzchen, die viele Hamletdarsteller sich gerade für diesen Akt zurechtgelegt haben, um wider des Dichters Absicht auch hier

---

[1]) Drach: Tiecks Bühnenreformen. Berlin. 1909.

L. v. HOFMANN. PANDORA. LAUCHSTEDT 1909.
Tafel 11.

die Aufmerksamkeit an sich zu reissen, bietet diese Anordnung freilich keine Gelegenheit. Befremdend wirkt es vielleicht zunächst, dass die Schauspieler des Schauspiels dem König und der Königin den Rücken zukehren. Wir müssen uns aber erinnern, dass die Plätze auf der Oberbühne, im Rücken der Schauspieler, damals die besonders bevorzugten waren.

Zu erwähnen ist vielleicht noch die Friedhofszene. Das Grab wurde mit Hilfe der Versenkung auf der Hinterbühne versinnbildlicht. Die Beleuchtung war ziemlich dunkel gehalten, nur zwei in der Mitte aufgehängte rote Kirchhofslampen schienen vergeblich gegen den fahlen, kalten Morgen anzukämpfen. Der weisse Sarg Opheliens wurde von kerzentragenden, weiss und rot gekleideten Chorknaben begleitet. Ein grosses Kreuz, das an dem mittleren Pfeiler der Oberbühne hoch aufgehängt war, vervollständigte die einfache, aber doch kräftig-stimmungsvolle Szenerie, die die Illusion beflügelte, ohne dem „lyrisch-musikalischen Stimmungskultus“[1]) unserer Zeit zu verfallen.

Der Erfolg der Aufführung war von eigenartiger und nachhaltiger Wirkung und hat sich auch bei dem Versuch, diese Bühnenform für ein Shakespearisches Lustspiel, für „Was Ihr wollt“ anzuwenden, wieder eingestellt. Schauspieler und Zuschauer wurden durch keine der beim Dekorationswechsel nötigen unfreiwilligen Pausen aus der Stimmung gerissen. Anstatt dass die dekorationslose Bühne irgendwelche Schwächen der Darstellung aufgedeckt hätte, wurden die Schauspieler vom Dichter von einem Höhepunkt zum andern getragen.

Zu „Was Ihr wollt“ möchte ich hier noch einige dramaturgische Bemerkungen machen, die in unmittelbarer Beziehung zur Shakespeare-Bühne stehen. Das Lustspiel beruht auf der in der dramatischen Literatur seit dem Altertum schon oft gemachten Voraussetzung, dass zwei Menschen sich so zum Verwechseln ähnlich sehen, dass sie selbst von guten Freunden nicht unterschieden werden können. So leicht dieser Fall im Leben bei Zwillingen auch eintreten kann, so schwer ist es

---

[1]) v. Berger a. a. O.

doch, ihn auf der Bühne glaubhaft darzustellen. In „Was Ihr wollt“ kommt dazu, was für Shakespeare keine besondere Schwierigkeit war, denn auch seine Damenrollen wurden von jungen Männern gespielt, dass es sich nicht um zwei Brüder oder zwei Schwestern handelt, sondern um einen Bruder und eine Schwester. Die Phantasie der Zuschauer muss dabei das Beste tun. Auf der Shakespeare-Bühne, wo die Phantasietätigkeit des Zuschauers eine regere sein muss, wird man sich leichter und bewusster über die Unähnlichkeiten der Darsteller der in Frage kommenden Rollen hinwegsetzen und sich zufrieden geben mit der auf der Bühne verständlich gemachten Absicht. Die Illusionsbühne aber, die viel anspruchsvoller auftritt und uns überall eine Wirklichkeit vortäuschen will, wird auch in dieser Beziehung unsere Forderungen hinaufschrauben, und der einmal geweckte Wirklichkeitssinn lässt keine Täuschung aufkommen. Uebrigens dürfen wir nicht vergessen, dass die Aehnlichkeit der Zwillinge nicht zuweit gehen darf. Das Publikum muss immer wissen, mit welchem der Geschwister es zu tun hat, denn es will sich an der Verwirrung des anderen freuen, aber nicht selbst zum besten gehalten werden.

Das seit den Meiningern übliche Zusammenlegen der verschiedenen Szenen auf einen Schauplatz hat auch ein zeitliches Zusammendrängen der Handlung zur Folge. Das Stück spielt nun an zwei aufeinanderfolgenden Tagen und der dazwischen liegenden Nacht. Bei Shakespeare erstreckt sich die Handlung über etwas mehr als drei Monate. Zwischen jedem der wechselnden Schauplätze der Shakespeare-Bühne kann natürlich jede vom Dichter angenommene Zeit liegen. Dadurch gewinnen die Vorgänge nicht nur an äusserer Wahrscheinlichkeit, sondern auch an innerer Wahrheit. Kilian muss in seiner für die Illusionsbühne bestimmten Bearbeitung die erste Sebastian-Antonio-Szene fortlassen. Nach meinem Gefühl wird damit gegen die vornehme Dramatik Shakespeares verstossen, der nicht durch Ueberraschungen wirken will. Erst dadurch, dass das Publikum von Anfang mit im Bunde ist, hat es die rechte Freude und das rechte Verständnis an den sich

verirrenden Liebesseufzern, den Vorwürfen, die den gänzlich Unschuldigen treffen, und den Schlägen, die an den Unrechten geraten.

Shakespeares Zuschauer erscheinen uns heute anspruchslos. Sie bedurften keines grossen Apparates, um ihre Phantasie anregen zu lassen. Aber doch empfanden sie in vielem realistischer als wir. Sie wollten alles sehen und verlangten darum ein, wenn auch nur einfaches, aber doch deutliches Zeichen für das, wovon der Dichter sprach. Sie sahen Romeo wirklich auf der Strickleiter stehen und vom Balkon auf die Bühne herabsteigen, was uns in keinem unserer technisch so überreich ausgestatteten Theater gezeigt wird. Die verachteten „Gründlinge im Parterre" hätten sich sicher auch nicht eine von unsern oft so kindlich wirkenden Schlachten vorspielen lassen, ohne sie mit lautem Spott zu überschütten, dem Shakespeare zu entgehen suchte, indem er seine Schlachten in Einzelgefechte auflöste, die mit der noch an den englischen Komödianten gerühmten grossen körperlichen Geschicklichkeit ausgeführt wurden. Von der Bühne jener Zeit gilt durchaus noch, was Creizenach[1]) von der mittelalterlichen Bühne sagt. Beiden ist „das Streben nach anschaulicher Vorführung der ganzen und vollständigen Begebenheit" eigen. Der Realismus der Darstellung, der die englischen Schauspieler der Elisabethanischen Zeit auszeichnete, und der, wie Diesch nachweist, durch die englischen Komödianten so wichtig für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst geworden ist, lässt sich eben trotz ihrer Einfachheit auch in der Bühnenform des Jahrhunderts wiederfinden.

Der hauptsächlichste Unterschied zwischen der Shakespeare-Bühne und der modernen besteht darin, dass die erstgenannte nicht zur Erzeugung des räumlichen Eindrucks gemalte, in ihrer Daseinsform nur zweidimensionale Dekorationen verwendet, sondern gerade wie die Mysterienbühne in ihrer wirklichen Ausdehnung vorhandene, dreidimensionale Formen. Vor der Mysterienbühne zeichnet sich die Shakespeare-Bühne dadurch

---

[1]) Creizenach, a. a. O.

aus, dass aus der einfachen Nebeneinanderreihung der Schauplätze ein lebendiges Mit- und Ineinander geworden ist. Es gibt vier Schauplätze: Vorderbühne, Hinterbühne, Oberbühne und der vierte Bühnenraum oder Flur, der dadurch entsteht, dass eine Tür in der Bühnenrückwand geöffnet wurde [1]). Von diesen vier Schauplätzen können wir uns zunächst jeden einzelnen im Gebrauch denken. Dann aber sind noch folgende fünf Kombinationen möglich: Vorderbühne und Hinterbühne, Vorderbühne, Hinterbühne und Oberbühne, Vorderbühne, Hinterbühne und Flur, Hinterbühne und Oberbühne, Hinterbühne und Flur, so dass Shakespeare mit Leichtigkeit ohne irgendeinen Dekorations- oder Beleuchtungswechsel, nur durch die Verteilung der Personen auf der Bühne, neun verschiedene Schauplätze charakterisieren konnte. Dieser Raumreichtum lässt uns schnell den Mangel an Dekorationen vergessen, namentlich wenn ein Künstler wie Shakespeare mit diesen ihm zu Gebote stehenden Mitteln arbeitet. Immer wieder lässt er in buntem Wechsel den mit starkem Leben und farbigen Kostümen erfüllten Raum sich vor unseren Augen neu gestalten. Er lässt uns gar keine Zeit, Beobachtungen über die Einfachheit seines Apparates anzustellen. Seine Bühne war für ihn „fast immer eine mitspielende Person, ja ein bedeutender grosser Mitspieler, der soviel, wie nur die besten, mitwirkte“ [2]).

Von dem Verhältnis zwischen Dichter und Darsteller bei Shakespeare ist schon oben die Rede gewesen.

Das Verhältnis der Ausdrucksstärke des Dichters, des Schauspielers und des Dekorationskünstlers ist so gestaltet, dass der Dekorationskünstler ausgeschaltet worden ist. Für ihn ist auf der Shakespeare-Bühne kein Platz, den er sich auf der Mysterienbühne schon erobert hatte. Dadurch entging die englische dramatische Kunst der Gefahr, schliesslich vom Dekorativen erdrückt zu werden. Sie konnte sich nur nach einer Seite entwickeln, in der sie denn auch, ebenso wie

---

[1]) Der vierte Bühnenraum wurde z. B. als Höhle, Grabmal (Romeo und Julia) usw. verwendet.

[2]) Drach, a. a. O. Berlin 1909 (Tieck).

die spanische, die ähnlichen Verhältnissen unterlag, die höchsten Ziele erreichte.

Die Shakespeare-Bühne erhält alles Leben erst durch die Handlung. Solange nicht auf ihr gespielt wird, ist sie vollständig ausdruckslos. Diese charakteristische Eigenart war auch auf die Münsterische rekonstruierte Shakespeare-Bühne übergegangen. Der Raumreichtum und die grosse Zahl der Raumkombinationsmöglichkeiten entfaltete sich erst während des Spiels.

Alle mir bekannten früheren Versuche hatten sich nicht ganz von der Tradition der Illusionsbühne befreien können. Immer stahl sich das Bemühen ein, schon durch das Bühnenbild als solches, unabhängig vom Schauspieler, wirken zu wollen. Bei einzelnen Bildern, namentlich bei Innendekorationen, konnte das auch ziemlich gelingen. Ich denke dabei an die Erfolge, die man mit der neuen Münchener Shakespeare-Bühne erzielt hat[1]). Einige dieser Dekorationen können, rein als Bilder betrachtet, beinahe befriedigen. Aber schon Hagemanns Hamlet-Dekorationen, die er in seiner „Regie“ veröffentlicht, haben doch kaum einen Anspruch auf den Namen Bild, den ihnen ihr Schöpfer gern geben möchte. Ich habe jedenfalls noch nicht gesehen, dass ein Maler so etwas gemalt hätte. Die wegen ihrer bildlichen Wirkung in Kupfer gestochenen und teilweise auch als Gemälde behandelten Dekorationen der Barockzeit sind das beste Gegenbeispiel. Sobald man eine der von Hagemann und Amundsen publizierten Dekorationen nur als Bildmotive betrachtet, wird man erst gewahr, welche Konzessionen dabei dem Theater gemacht worden sind. Man sieht dann, dass der Regisseur gewiss sehr oft anders gewollt hätte, hätte er nur anders gekonnt. Ich will damit nicht die Brauchbarkeit und Wirksamkeit derartiger Bühnenbilder bestreiten. Keines der von ersten bildenden Künstlern stammenden Szenenbilder, die Jakobsohn[2]) in seinem Buche „Max Reinhardt“ veröffentlicht, befriedigt als

[1]) Amundsen: Die neue Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters. Verlag der Volksbühne. München 1912.

[2]) S. Jakobsohn: Max Reinhardt. Erich Reiss Verlag. Berlin.

Bild an sich, aber vielleicht sind gerade die Fehler der Bilder die Vorzüge der Bühnendekoration. Ich will nur darauf hinaus, dass wir über das Verhältnis von Bühnenbild und Drama noch sehr im unklaren sind, und dass es nach meinen Erfahrungen nicht ohne weiteres für eine Dekoration spricht, wenn sie etwa mehr als eine andere als Bild wirkt.

Die Shakespeare-Bühne stellt in dieser Beziehung ein Extrem dar, weil sie ganz auf eigene bildkünstlerische Ausdruckskraft verzichtet. Gerade das können wir bei Shakespeare beobachten, dass es ihm bei manchen Szenen ganz gleichgültig ist, wo sie spielen. Im Text findet sich oft nicht der kleinste Anhalt für eine Ortsbestimmung. Die vom Bearbeiter später hinzugefügten Anmerkungen können für uns nicht bindend sein. Als ein Beispiel für viele sei auf die Szene im Hamlet verwiesen, in der Laertes von seinem Vater und seiner Schwester Abschied nimmt. Damit gibt die Shakespeare-Bühne die bildkünstlerische Wirkung nicht einfach auf, sondern diese tritt nur erst ein, wenn der Schauspieler auf der Szene steht. Ich habe ganz dasselbe bei den Menander-Aufführungen in Lauchstedt erlebt, wo das Entzücken der im Zuschauerraum anwesenden bildenden Künstler unmöglich allein durch die primitive Dekoration erregt werden konnte. Beide Male ging alle Wirkungskraft erst vom Schauspieler aus, die poetische, schauspielerische, und auch die bildkünstlerische wurde erst durch ihn ausgelöst.

Da nun die Shakespeare-Bühne die Bühnenform einer dramatischen Hochkultur repräsentiert, so dürfte es wohl berechtigt sein, mit unseren modernen Versuchen an diese alte, unterbrochene Entwicklung wieder anzuknüpfen. Bei der Verwendung und Hinzufügung neuer zeitgenössischer Hilfs- und Wirkungsmittel müssen wir nur darauf bedacht sein, sie im Stile des alten Kunstwerks zu verwenden. Und gerade gegen die Stileigentümlichkeiten der symbolisch-idealistischen alten Shakespeare-Bühne scheinen mir die älteren und neuen Münchener und die Mannheimer Versuche durch Einmischung realistischer Elemente verstossen zu haben. Die Mannheimer Friedhofsszene im „Hamlet“ z. B. zeigt vorn ein paar symbo-

L. v. HOFMANN: AGLAVAINE UND SELYSETTE. AM WASSERBECKEN.
BERLIN. DEUTSCHES THEATER.
Tafel 12.

lisch verwendete, realistisch undeutbare riesige Säulen, zwischen denen, weitab von dem hinteren zweiten realistischen Teil der Szene, sich ein höchst theatralisch angebrachtes Grab verirrt hat. Aber in diesem Falle bleibt der Schauspieler doch noch immer innerhalb eines wirklichen Raumes — er steht sozusagen mitten drin in der Atmosphäre des dargestellten Raumausschnittes. Dagegen spielen bei vielen der Landschaftsdekorationen der neuen Münchener Shakespeare-Bühne die Schauspieler einfach vor einem Prospekt, dessen auf die Leinwand gemalten Raummasse natürlich nichts mit der Körperlichkeit der lebenden Menschen gemein haben; die Folge ist ein einfaches Nebeneinander zweier verschiedener, nur gleichzeitig auftretender Kunstarten. Wir werden im nächsten Kapitel sehen, dass es zur Zeit der Renaissance eine Form der Dekorationskunst gab, deren Charakter durch diese Stileigentümlichkeit, die, wie wir jetzt wissen, überwunden werden musste, bestimmt wurde.

Die Münsterische Shakespeare-Bühne hatte vor allen Dingen den von den anderen Versuchen merkwürdigerweise vernachlässigten, aber doch so charakteristischen und notwendigen Balkon übernommen. Die Fortentwicklung gegenüber der alten Shakespeare-Bühne bestand in erster Linie in einer entsprechenden Verwendung der modernen Beleuchtungsmöglichkeiten. Dadurch liessen sich z. B. die erste und zweite Szene des ersten Aktes bei sonst ganz gleichem Schauplatz deutlich voneinander trennen. Die erste Szene spielte in der grösstmöglichen mit dem Zweck der Bühne zu vereinbarenden Dunkelheit. Durch eine einfache Kurbeldrehung liess sich die für die zweite Szene gebrauchte festliche Helligkeit herstellen, wodurch der ganze Raum entsprechend verwandelt erschien. Die sonst noch nötigen dekorativen Aenderungen, z. B. das Aufstellen der Sessel usw. geschahen durch Pagen und wurden so wie schon oben erwähnt, in die Handlung einbezogen.

Keine der bisherigen Shakespeare-Bühnen, das Schwanen-Theater eingeschlossen, hat das Problem der vollendeten Darstellung eines Shakespeare-Werkes gelöst. Die endgültige

Lösung einer künstlerischen Aufgabe ist überhaupt unmöglich und wird von keiner Kunst erstrebt. Die Kunst kennt keine objektive, sondern nur eine subjektive Wahrheit. Durch die Venus von Milo ist für die Plastik das Thema des weiblichen Körpers nicht erschöpft. Ebensowenig können wir für alle Zukunft eine Idealbühne schaffen. Unsere Zeit interessiert sich augenblicklich lebhaft für das Verhältnis von Bühne und bildender Kunst, und zur Beantwortung einer solchen Frage ist es immer von Vorteil, die Grenzfälle aufzusuchen. Von diesem Standpunkt aus scheint mir die Münsterische Rekonstruktion der Shakespeare-Bühne am konsequentesten vorgegangen zu sein, ohne dabei die Entwicklungsmöglichkeiten ganz ausgeschaltet zu haben, denen sie im Gegenteil versucht hat, eine gewisse Richtlinie zu geben.

Je mehr wir uns die technische Einrichtung der alten Shakespeare-Bühne vor Augen führen, um so mehr werden wir das Genie Shakespeares bewundern, das den kleinsten technischen Eigenheiten Rechnung trug, so sehr, dass man fast aus seinen Werken ein ganz anderes künstlerisches Problem unserer Zeit des aufstrebenden Kunstgewerbes beantworten könnte, nämlich die Frage nach dem Zusammenhang und Abhängigkeitsverhältnis vom Kunstwerk und dessen praktischer Verwendung, von Künstler und Zweck des von ihm geschaffenen Gegenstandes. Wie weit darf der Gebrauchszweck die künstlerische Form bestimmen?

Dem aufmerksamen Beobachter offenbart sich auch auf diesem Wege, oder erst recht auf diesem Wege der möglichst einfachen Rekonstruktion seiner zeitgenössischen Bühne das schöpferische Genie des grossen Dramatikers. Das ist der unleugbare Gewinn aller solcher Inszenierungen, die sich ein eigenes äusseres Gewand suchen, und damit dienen sie dem Zwecke des Theaters, dessen höchste Aufgabe es ist, das Göttliche im Dichter und seinem Werke widerzuspiegeln.

DIE PERSPEKTIVE-BÜHNE

Ganz allgemein gelten die Italiener für die Erfinder und für die Lehrer ganz Europas in der modernen Bühnendekorationskunst. Die Bühne der ersten Humanisten, die Terenz und Plautus aufführten, unterschied sich, wie Flechsig [1]) nachweist, in ihrem gleichzeitigen Nebeneinander der Schauplätze grundsätzlich durch nichts von der mittelalterlichen Simultanbühne. Den Stilwechsel in der Bühnendekorationskunst dürfen wir auch nicht auf die Beschäftigung mit den klassischen Dramatikern zurückführen, deren Werke das Vorbild eines neuen Kunstdramas wurden, sondern müssen seine Ursachen vielmehr in der ganz neuen Weltauffassung suchen, die der Renaissance ihre besondere und einzigartige Stellung in der Kulturgeschichte gegeben hat. Die Renaissance, die überhaupt erst den modernen Menschen hervorbrachte, schuf auch die moderne Bühnenform.

Die mittelalterliche Bühne war eine Volksbühne. Gerade an den Ungebildeten, der nicht lesen konnte und nicht Latein verstand, hatte sie sich gewendet. Anders die Renaissancebühne, die nur dem Gebildeten verständlich war, den Akademikern oder den humanistisch gebildeten Fürsten, Adeligen und städtischen Gewalthabern. Die Akademiker „suchten sich ganz in den — Geist der Alten — zu versetzen und im — Sinne der Alten — suchten sie darzustellen. Es gelang ihnen dies aber ebensowenig, wie allen unsern unter diesen Leitgesetzen tätigen Restauratoren. Die Verneinung der Persönlichkeit war der Todeskeim für ihre Bestrebungen, die humanistischen

[1]) E. Flechsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1894. (Dissertation.)

Akademie-Theater waren von Anfang an nicht entwicklungsfähig.

Ganz anders aber lagen die Verhältnisse bei dem modernen Renaissancemenschen, der vollständig von dem Wert seiner Persönlichkeit durchdrungen war; am ausgeprägtesten kommt dieser Renaissancemensch nach aussen hin in den angesehenen alten Adelsgeschlechtern und dann auch in den Häuptern der Städterepubliken zur Geltung. Die Renaissancemenschen hatten ebenfalls eine völlig humanistische Bildung erhalten, aber bei ihnen war der Humanismus nur Mittel zum Zweck, niemals Selbstzweck. An ihren Höfen regten die klassischen Studien zu neuer selbständiger Geistesbetätigung an. Und wenn Ercole I. von Este zum ersten Male in Ferrara bei Gelegenheit der Karnevals-Belustigungen die Werke der klassischen Lustspiel-Dichter im modernen Italienisch vor den Damen und Herren seines Hofes zur Aufführung bringen liess, so geschah dies nicht nur aus einer tiefinneren Verehrung für — die Kunst der Alten —, sondern vorzugsweise aus jener allen Renaissancemenschen ureigenen Festesfreude und aus einem tiefen sinnlichen Verlangen, zu schauen und zu hören aus dem festlich frohen Sinn der Zeit heraus" [1]).

„Während die Pflege des geistlichen Schauspiels in den Händen bürgerlicher Kreise lag, übernahmen die Fürsten sofort die des profanen Theaters. Den Boden für die Entwicklung der modernen Bühnendekoration bilden also vor allem die italienischen Fürstenhöfe, die grossen und kleinen, und diejenigen Städte, in denen ein einzelner die Herrschaft tatsächlich ausübt, wenn er auch nicht den Namen und Titel eines Herrschers in Anspruch nimmt" [2]).

Als Mittelpunkt und hervorragendster Bestandteil eines grossen Hoffestes [3]) konnten die einfachen antiken Komödien dem schaulustigen und prunkliebenden Publikum jener Zeit nicht lange genügen, und das Interesse an ihnen wurde bald überwuchert von den in den Aktpausen eingeschobenen Zwi-

---

[1]) Hammitzch, a. a. O.

[2]) Flechsig, a. a. O.

[3]) Vgl. J. Burckhardt: Kultur der Renaissance.

schenspielen (Intermedi, Intermezzi), die für den festfreudigen Renaissancemenschen in kurzer Zeit zur Hauptsache wurden. Gesteht doch selbst Isabella d'Este in den Briefen an ihren Gemahl, „wie ihr die klassischen Komödien meist langweilig vorgekommen seien, und wie sie dafür ihre ganze Aufmerksamkeit den Zwischenspielen zugewandt habe"[1]).

Der besondere Umstand, dass die Theateraufführungen jener Zeit als Festvorstellungen zu Ehren eines einzelnen oder einiger weniger veranstaltet wurden, ermöglichte es, das Bühnenbild ausschliesslich auf den Platz eben dieses Gefeierten zu orientieren. Der vollständig neue Charakter, den das Theater annahm, indem aus einer Volksbühne, an deren Sichtbarkeit und Verständlichkeit eine grosse Menge mit durchaus gleichberechtigten Ansprüchen herantrat, eine Hofbühne mit der vorherrschenden Rücksicht auf einen einzelnen und mit einem nach Rang und Würde abgestuften Publikum wurde, erlaubte die Anwendung der schon früher[2]) erfundenen, aus einem Augenpunkt konstruierten Perspektive auf der Bühne.

Nach Flechsig kann Bramante als der wahrscheinliche Erfinder der Perspektive-Bühne angesehen werden, deren Anwendung zum erstenmal im Jahre 1508 nachzuweisen ist. Der Hauptunterschied der neuen Bühne gegen die alte, mittelalterliche Form bestand in der Anwendung der Perspektive, die es ermöglichte, die Wirklichkeit durch eine zweidimensionale malerische Wirkungsform wiederzugeben. „Das Auge, ob es wohl unter unseren äusserlichen Sinnen das schlaueste ist, wird dennoch mit einer wunderlichen Belustigung von der Perspektive-Kunst betrogen." (Pozzo.)

Sebastiano Serlio, der erste, der die Theaterperspektive auch theoretisch behandelt hat, sagt, dass wenige Dinge dem Auge grösseres Vergnügen machen und dem Geist mehr Anregung geben können, als eine kunstvolle Bühnendekoration. Die Belustigung des Auges und die Anregung des Geistes

---

[1]) Flechsig, a. a. O.

[2]) Im Anfang des Quattrocento die ersten Spuren einer Erkenntnis der Gesetze der Perspektive, die zu ihrer Entwicklung fast des ganzen Jahrhunderts bedürfen.

durch phantasievolle Bühnenbilder wurden überhaupt die eigentliche Aufgabe der Bühne. Schauspieler, Sänger und Dichter wurden vollständig durch den Dekorationskünstler verdrängt. Sie verloren jede Selbständigkeit und mussten sich mit einer dienenden Stellung begnügen, indem sie für eine, wenn auch oft recht lose, inhaltliche Verknüpfung der einzelnen Bühnenbilder Sorge zu tragen hatten. War in der Shakespeare-Bühne das eine, so war in der Barock-Bühne das andere mögliche Extrem erreicht. Dort behaupteten Schauspieler und Dichter die absolute Vorherrschaft und der Dekorationskünstler war so gut wie ausgeschaltet, hier hatte dieser sich zum allgewaltigen Alleinherrscher emporgeschwungen. Er erhob die Bühne zum Kunstwerk. Die Bühne wurde zum Ausdrucksmittel, dessen Kraft man so zu steigern begann, dass sie alles andere erdrückte. Die kühnsten und verwegensten Baumeisterträume lebten sich hier aus. Was kein Fürst mächtig und kein Volk reich genug war, in Wirklichkeit ausführen zu lassen, was über menschliche Fähigkeiten überhaupt hinausging, auf der Bühne erstand es in täuschenden Wirkungsformen vor den unersättlichen Blicken der Zuschauer, die sich von der Pracht und der Kühnheit der durch Treppen, Säulen, Balkone, Wandelgänge bereicherten Konstruktion dieser Raumphantasien berauschen liessen, die in buntem Wechsel an ihnen vorbeizogen.

Es ist ganz selbstverständlich, dass diese Bühnenkunst des Vorhangs bedurfte. Der Zuschauer sollte in den Glauben versetzt werden, dass er einem Wirklichen gegenüberstehe, deshalb musste es ihm verborgen werden, wie bei den Verwandlungen alles aus Holz, Pappe und Leinwand aufgebaut wurde. Ein grosser Teil der Wirkung der Bühne beruhte auf der Ueberraschung und Verblüffung des Publikums durch das Neue, das nie Vorhergesehene. Tatsächlich fällt auch die erste Anwendung des Vorhangs, die urkundlich um 1519 beglaubigt ist, gleich in die Anfänge der Entwicklung der neuen Szene.

Die grundsätzlichsten Unterschiede der Perspektive-Bühne von der mittelalterlichen sind also, um sie noch einmal zusam-

L. v. HOFMANN: AGLAVAINE UND SELYSETTE. PARK.
BERLIN. DEUTSCHES THEATER.
Nach: S. Jacobsohn: Max Reinhardt: Erich Reiss Verlag. Berlin.
Tafel 13.

menzufassen, erstens: die Ersetzung der symbolischen Wirklichkeitsform durch eine illusionistische Wirkungsform, wodurch ein viel grösserer Realismus in der Bühnenausstattung möglich wurde. Der Zuschauer sah jetzt den Ort der Handlung scheinbar wirklich vor sich. Zweitens: das bei der Simultanbühne nötige gleichzeitige Nebeneinander der Schauplätze wird überflüssig, denn die neue Dekoration erlaubt infolge ihrer leichten Beweglichkeit einen Szenenwechsel, der schon frühzeitig durch einen Vorhang verborgen wird. Durch den Szenenwechsel ist die Möglichkeit einer einheitlichen Wirkung von Bühnenbild und Dichtung geschaffen.

Für die Bühnen Serlios ist die Existenz eines Vorhanges nicht nachgewiesen und auch nicht wahrscheinlich. Seine Bühnenform zeigt überhaupt so charakteristische Unterschiede gegen die spätere, die im Prinzip noch heute von uns festgehalten wird, dass wir seine erhaltenen Entwürfe etwas näher betrachten wollen, namentlich weil er sich einer Schwierigkeit bewusst zu sein scheint, die man im Verlauf der Entwicklung gänzlich vernachlässigt hat.

Serlio hatte keinen Vorhang nötig, weil er den Dekorationswechsel noch nicht kannte. Er entwarf eine jedesmal unveränderliche Szene für die Tragödie, für die Komödie und das Satyrdrama — diese drei Formen der dramatischen Kunst unterschied er. Jede dieser Dekorationen enthielt alle für die Handlung nötigen Schauplätze, so dass seine Bühne, die uns den Typus der Renaissancebühne darstellt, eigentlich eine nach den Regeln der Perspektive aufgebaute Simultanbühne ist. Von der mittelalterlichen unterscheidet sie sich ausser durch die Anwendung der malerischen Wirkungsform künstlerisch dadurch, dass die Szene auf eine einheitliche, bildmässige Wirkung hin komponiert ist [1]).

Flechsig beschreibt die Bühnendekoration Serlios folgendermassen: „Die Bühne zerfällt in einen vorderen und einen hinteren Teil. Der vordere, auf dem die Handlung des Dramas

[1]) Von der Schönheit und eigentümlichen Wirkung der Renaissancebühne kann uns nach übereinstimmenden Berichten das noch erhaltene Teatro Olympico von Palladio in Vicenza eine Vorstellung geben. Vgl. Hammitzch.

vor sich geht, befindet sich in Augenhöhe und hat eine vollkommen horizontale Lage. Der hintere Teil steigt nach dem Hintergrund zu an, und zwar um ein Neuntel der Tiefe der gesamten Bühne. Auf dieser ansteigenden Ebene befindet sich die Szenerie, welche einen Platz oder eine Strasse oder freie Gegend mit mannigfaltigen Gebäuden in starker perspektivischer Verkürzung darstellt. Von diesen Gebäuden sieht man immer nur zwei Fassaden, die im stumpfen Winkel aneinanderstossen; die eine nach dem Beschauer, die andere der Mitte der Bühne zugekehrt. Die Hinterwand der Bühne, der Schlussprospekt, soll von der Mauer des Saales mindestens zwei Fuss entfernt sein, damit die Schauspieler ungehindert kommen und gehen können.

Die grösste Schwierigkeit verursacht die Bestimmung des Horizontes. Serlio legt ihn nicht, wie andere, an die Hinterwand der Bühne, weil es so den Anschein habe, als stiessen dort die Gebäude alle zusammen, sondern er verlegt ihn über die Saalmauer hinaus, und zwar um so viel, als die Tiefe des ansteigenden Teils der Bühne beträgt. Er meint, auf diese Weise würden die Verkürzungen der Gebäude anmutiger ausfallen ... Die Häuser auf der Bühne stellt Serlio grösstenteils aus zwei mit bemalter Leinwand bespannten Rahmen her, für Gebäude in der Ferne genügt nur ein einziger Rahmen. Als von besonderer Wirkung empfiehlt er, an den Fassaden, die sich verkürzen, Balkons und Galerien und Gesimse mit kräftigen Ausladungen anzubringen. Diese Dinge sind dann aber im Relief herzustellen ... Das Hauptgewicht legt Serlio auf die Erfindung. Beim Entwurf einer Bühnendekoration ist die Rücksicht auf Mannigfaltigkeit und Schönheit der Erscheinung vor allem massgebend ... Serlio rät dringend ab, Menschen oder Tiere, die in irgendeiner Bewegung gemalt dargestellt sind, an bestimmten Orten anzubringen, also z. B. eine Frau, auf einem Balkon oder innerhalb einer Tür stehend; das ist nur gestattet, wenn sie anscheinend schlafen. Dagegen gibt er Anweisungen, wie man im Hintergrund kleine Figuren aus Pappe, z. B. Musikanten zu Fuss und zu Pferde, über die Bühne marschieren lassen kann.

Die Schönheit der Erscheinung dieser Bühnenarchitektur wird durch die künstliche Art der Beleuchtung noch erhöht. Ueberall an den Gebäuden, vor allem an den Friesen, an den freien Mauerflächen, in den Zwickeln der Bogen sind in einer gewissen Ordnung viereckige oder runde Oeffnungen angebracht, hinter denen auf Brettchen facettierte Glasgefässe stehen. Sie sind mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt und sollen auf diese Weise die mannigfachsten Edelsteine imitieren: Diamanten, Rubine, Saphire, Smaragden, Chrysoprase und Topase. Denselben Zweck können auch farbige Glasscheiben erfüllen. Diese Gefässe werden von hinten durch kleine Lampen erleuchtet... Serlio empfiehlt, dass zur Erhöhung der Illusion auch die Fenster der Vorderfassaden, mögen sie nun aus Glas oder Karton oder bemalter Leinwand sein, von hinten beleuchtet werden. Die Bühne soll aber nicht durch diese künstlichen Lichter an den Häusern, sondern durch Kronleuchter, die in der Mitte über der Bühne angebracht sind, erleuchtet werden."

Die Plätze der Zuschauer sind in amphitheatralischen Reihen angeordnet. Der vornehmste Platz, für den die Dekoration berechnet ist, liegt in der Mitte der untersten Reihe, die überhaupt die bevorzugteste ist.

Serlio behandelt die Dekoration wie ein Gemälde. Die „Erfindung" und die „Schönheit" gehen ihm über die Naturwahrheit, wie die Anwendung von ganz unrealistischen Schmuckformen, zum Beispiel bei der Beleuchtung, beweist. Aber doch wünscht er seinen Zuschauern eine Wirklichkeit vorzutäuschen. Darum sollen Menschen nicht in irgendeiner Bewegung gemalt werden, darum gibt er genaue Anweisungen über die Verwendung und Grösse von Figuren, die lebende Wesen darstellen sollen, die, damit die einheitliche Masswirkung nicht gestört wird, durchaus von den perspektivischen Verhältnissen abhängig bleiben. Darum zerlegt er sogar seine Bühne in zwei Teile: in den vorderen für die handelnden Personen und in den hinteren, der die Dekoration trägt. Diese Zweiteilung der Bühne ist es, die Serlios Dekorationskunst ihre besondere Stellung in der Geschichte des modernen Theaters gibt.

So hochbedeutend die Benutzung der in ihren Ausdehnungen nur scheinbar vorhandenen malerischen Wirkungsformen auf der Bühne für die ganze Entwicklung der Dekorationskunst geworden ist, so ergab sich doch seit ihrem ersten Auftreten auf der modernen Bühne eine Schwierigkeit, ein neues Problem, das bis heute noch keine allgemein gültige Lösung gefunden hat. Die Anwendung der Perspektive, dieses Kunstmittels des Malers, gestattete nicht nur einen viel grösseren Realismus, sondern schuf durch die Verwandlungsbühne überhaupt erst die Möglichkeit einer einheitlich-künstlerischen Wirkung, eines einheitlich-künstlerischen Zusammenklanges von Dichtung und Bühne, der bei der mittelalterlichen Bühne durch die nicht benutzten, leerstehenden Schauplätze und Mansionen immer vernichtet werden musste.

Aber die Einheitlichkeit der Renaissance- und Barock-Bühne, so gross ihre Ueberlegenheit über die mittelalterliche auch sein mag, wird doch durch einen Umstand bedroht, dessen Nachteile die Mysterien-Bühne glücklich vermied. Der ganze künstlerische Eindruck, der nur in einer zweidimensionalen Wirkungsform vorhandenen Dekoration, droht durch den in realer Daseinsform, als ein Element der Wirklichkeit auftretenden Schauspieler vernichtet zu werden. Der sich im Bühnenbild bewegende Mensch wird zum Massstabe und deckt, wo er hinkommt, alle Listen des Dekorationskünstlers auf. Der ganze, stolze, trügerische Bau fällt zusammen, und wir sehen, dass uns alles nur mit kluger Kunst durch den Maler vorgetäuscht war. Aber nicht das ist es, was wir dem Dekorationskünstler übelnehmen, im Gegenteil — uns gerne täuschen zu lassen sind wir gekommen. Wir verlangen gar nicht, dass was er uns zeigt, Wirklichkeit und Wahrheit sei, nur künstlerisch soll es sein, und die Einheitlichkeit der Wirkung ist einer der obersten Grundsätze alles Künstlerischen. In dem Bestreben nach grösserem Realismus ist die Bühnendekorationskunst einem Zwiespalt verfallen, aus dem sie sich bis heute noch nicht endgültig hat befreien können.

Serlio suchte diese Schwierigkeit zu umgehen, indem er dem Schauspieler und der Dekoration getrennte Plätze auf der

Bühne anwies. Auf diese Art vermied er freilich falsche bildkünstlerische Wirkungen, aber das Problem wurde keineswegs gelöst. Das Resultat war nicht ein einheitliches Kunstwerk, das sich dem von uns erstrebten Gesamtkunstwerk näherte, sondern es stellte in seinem Verzicht auf eine räumliche Einheit zwischen Darsteller und Dekoration ein einfaches Nebeneinander von zwei verschiedenen, nur gleichzeitigen Kunstwirkungen dar.

Nun ist der sich bewegende menschliche Körper gar nicht das einzige, was auf der Bühne die Einheitlichkeit der Wirkungsform gefährdet, sondern aus dem als Wirklichkeitselement erscheinenden Licht erwachsen dieselben Schwierigkeiten.

Serlio trennt die künstlerische Aufgabe der Beleuchtung, soweit sie Ausdrucksmittel ist, von der praktischen, wo sie nur für die Erhellung und Belichtung[1]) der Szene zu sorgen hat. Die erste glaubt er durch die bunten Lichter, über deren Anbringung er ausführlich handelt, zu lösen, während die Sorge für die genügende Helligkeit zwei Kronleuchtern auf der Vorderbühne übertragen wird.

Die Entwicklung der Bühnendekorationskunst, seit dem ersten Auftreten der Perspektive-Bühne bis auf unsere Zeit, bewegt sich in der Richtung eines immer grösser werdenden Realismus. Will man nun, wie es das dramatische Gesamtkunstwerk verlangt, die Beleuchtung einbeziehen in den Kreis der künstlerischen Wirkungsakzente, so muss die für eine Szene nötige Helligkeit aus dem Kunstwerk heraus ihre Erklärung finden. Sie muss in Uebereinstimmung stehen mit der Dichtung und sich ebenso aus dem Bühnenbild heraus erklären lassen. Das der ganzen Stilepoche eigentümliche realistische Streben verlangt eine möglichst grosse Naturwahrheit. Bei künstlich erleuchteten, einfachen Innenräumen, wo die Beleuchtungskörper mit zum Bilde gehören, ist diese Aufgabe leicht zu lösen. Wirkliche Schwierigkeiten stellen sich

---

[1]) Franz Herterich: Belichtung und Beleuchtung in „Die Szene", Blätter für Bühnenkunst. Herausgegeben von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Jahrg. I, Heft 7/8. Febr. 1912.

erst bei Landschafts- und Architekturszenen ein. Das Mond- oder Sonnenlicht soll gewissermassen in parallelen Strahlen von einer sehr — unendlich — entfernten Quelle kommen. Sind, um diesen Eindruck des Freilichtes zu erreichen, schon die grössten technischen Probleme zu überwinden, so bleibt nach deren Lösung immer noch die erhoffte Wirkung aus, denn wie der als realer Daseinswert im realen Raum sich bewegende Schauspieler, deckt auch das Licht in seiner realen Existenz durch falsche und widerspruchsvolle Schatten den Unterschied zwischen den Daseins- und Wirkungsformen der Dekoration auf, so dass alle Anstrengungen des Dekorationskünstlers „das Auge zu täuschen" nutzlos gewesen sind. Ganz unerträglich wird ein Bühnenbild, in dem durch Bemalung feste Schatten auf den Dekorationsstücken angegeben sind, die bei fortschreitender, wechselnder Beleuchtung immer falscher und sinnloser werden müssen.

Zahlreiche Kupferstiche verbreiteten und erhielten den Ruhm und die durch keine statischen Gesetze gebundene, phantasievolle Kunst der Barockdekorationskünstler durch ganz Europa bis auf unsere Zeit. Ihre wundervollen Schöpfungen, deren Vorzüge die Wiedergabe im Stich zur vollsten Wirkung bringt, ohne an den Fehlern, die die Bühne nicht vermeiden konnte, den geringsten Anteil zu haben, sind unserer grössten Bewunderung sicher. Aber die Kultur, die sie hervorgebracht hat, hat einer anderen, demokratischen weichen müssen. Das höfische Theater, als ein allein dem Fürsten gehöriges Haus, ist so gut wie verschwunden. Die reichsten Hoftheater sind auf die Einnahmen aus dem Besuche eines grossen bürgerlichen Publikums angewiesen und durch jeden Zuschauer, könnte man sagen, multiplizieren sich die Fehler des alten Dekorationssystems. Daraus erklärt und rechtfertigt sich ein so hartes Urteil, wie dasjenige Anselm Feuerbachs: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappendeckel und Schminke nicht hinauskomme. Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grunde meiner Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest von Kunstgefühl und

MENANDER FESTSPIELE. LAUCHSTEDT 1908.
Tafel 14.

erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich abwendet und den Staub von ihren Füssen schüttelt“[1]). Darum muss unsere Zeit, wenn das Theater nicht zu einer sinn- und zwecklosen Spielerei, zu müssigem Zeitvertreib gedankenloser Zuschauer herabsinken soll, sich notwendig eine eigene Bühnenform schaffen, die alle Forderungen einer neuen Weltanschauung verwirklicht und Schritt hält mit einer neuen, künstlerisch vorwärtsstrebenden Kultur.

---

[1]) A. Feuerbach: Ein Vermächtnis.

MODERNE REFORMVERSUCHE

Wenn wir im Schlusskapitel versuchen wollen, einige Folgerungen aus unseren Beobachtungen zu ziehen für eine neuzeitliche Bühnenform, an der augenblicklich so viele Kräfte arbeiten, so brauchen wir nicht auf die Schwierigkeiten bei ihrer praktischen Durchführung Rücksicht zu nehmen. Wir glauben ja, dass das stilschaffende Kunstwollen die technischen Schwierigkeiten bezwingt. So wird erst recht unser Zeitalter, das Zeitalter der technischen Erfindungen, dem Dekorationskünstler die Möglichkeiten schaffen, seine Pläne zu verwirklichen.

Der ästhetische Kunstgenuss verlangt, dass das Kunstwerk nicht in direkte Beziehung zu unseren Empfindungen tritt, sondern dass wir auf Empfindung verzichten und aus der Entfernung geniessen, d. h. in der blossen Vorstellung[1]). Die erste Aufgabe der Bühne ist also, alles, was auf ihr vorgeht, in eine ideale Ferne zu rücken, den Ort der Handlung loszulösen, in Gegensatz zu seiner Umgebung zu bringen. Alles, was auf dem gekennzeichneten Schauplatz geschieht, hat seine eigene von der Wirklichkeit und Naturwahrheit unabhängige, künstlerische Gesetzmässigkeit, wie das Bild in seinem Rahmen oder die Statue auf ihrem Sockel. Darum können wir den Bemühungen, die Einheit des Raumes vor und auf der Bühne besonders zu betonen und den Schauspieler in möglichst direkte Beziehung mit dem Publikum zu bringen, nicht zustimmen, sonst würden wir vor allen Dingen von der Gewohnheit, den Zuschauerraum zu verdunkeln, abgehen und

---

[1]) Vgl. S. 25 dieser Abhandlung.

konsequenterweise auch auf den Vorhang verzichten müssen. Man wird nicht von der Einheit zweier Räume reden können, die niemals, selbst wenn sie architektonisch verbunden sind, z. B. durch Stufen, die vom Parterre auf die Bühne hinaufführen, gleichzeitig und in einheitlicher Beleuchtung zur Geltung kommen. Der Schauspieler hat jedenfalls dann seine besten Momente, wenn er vergisst, dass er dem Publikum gefallen will, dass er um Beifall spielt. Sicherlich kann er das Gefühl der Anwesenheit des Publikums nicht den ganzen Abend entbehren, und namentlich im Lustspiel braucht er den Kontakt mit seinen Zuhörern und ein fröhliches Lachen, aber die vollkommene Selbstentäusserung, das Blosslegen geheimster Herzensregungen, das die moderne Tragödie so oft verlangt, würde gehemmt und gehindert werden unter den neugierigen Blicken eines jederzeit gegenwärtigen Publikums. Fortgesetzte Störungen aus dem Zuschauerraum würden das Aufkommen der beabsichtigten künstlerischen Stimmung verhindern; es wäre denn, wir spielten wieder unter freiem Himmel, denn der offene Raum verschlingt alle nebensächlichen und zufälligen Geräusche, die in einer tausendköpfigen Zuhörerschaft leicht entstehen. Aber dazu bedürfen wir nicht nur in der Darstellung, sondern vor allem auch in der Dichtung eines ganz anderen Stiles, ähnlich dem, den das griechische Theater geschaffen hat. Solange wir aber im geschlossenen Raume bleiben, müssen wir eine deutliche Trennung von Bühne und Zuschauerraum verlangen. Der Bühnenkünstler muss auch, ohne „gleichsam mitten unter den Zuschauern zu stehen . . . ., diese mit unwiderstehlicher Intensität in den Bereich seiner Phantasiewelt“ zwingen. Erst recht lässt sich der Begriff der „idealen Ferne“ aus dem Wesen des Schauspielers rechtfertigen[1]). Der Schauspieler braucht nichts wirklich zu sein, das was er in Wirkungsformen wiedergibt, entspricht oft keineswegs der Wirklichkeit.

Und doch spielt die Daseinsform des Menschen auf der Bühne eine grosse Rolle. Wir haben schon gesehen, wie der

---

[1]) Vgl. Drachs gegenteilige Meinung, a. a. O.

menschliche Körper als reale Raumform die Verwendung der illusionistischen Dekoration beeinflusst. Ebenso wird überhaupt das Verhältnis von idealistischen und realistischen Formen in der Dekoration entscheidend durch den Schauspieler, den lebenden, von den natürlichen Bedingungen seines Organismus abhängigen Menschen bestimmt.

Der Realismus, das Streben nach einer genauen Wiedergabe eines Naturvorbildes durch den Menschen, findet seine natürliche Grenze in dem Unterschiede zwischen Spiel und Wirklichkeit. Der Schauspieler kann nur scheinen und spielen. Infolgedessen darf auch der Schauplatz nicht durchaus realistisch sein. Vielmehr friert uns, wenn sich, wie im Naturtheater, Rautendelein in leichten Gewändern auf feuchtes, kaltes Moos setzt, und ekelt uns, wenn Nickelmann aus einem wirklich schmutzigen und nassen Brunnen kriecht. Diesem, die künstlerische Wirkung vernichtenden Zwiespalt zwischen der Realität des Schauplatzes und dem nur Schmerz, Leidenschaften und Freude spielenden Schauspieler, scheint uns das Naturtheater unlöslich verfallen zu sein[1]). Entsprechend der Naturwahrheit des Schauplatzes wird die Wahrheit und Natürlichkeit überhaupt zum Massstabe erhoben, und damit wird der Schauspielkunst die Möglichkeit und das Recht genommen, zu scheinen. Die Verteidiger der Freilicht- und Naturbühne berufen sich gern auf das griechische Theater, das aber mit diesen modernen Bestrebungen gar nichts zu tun hat. Der griechische Zuschauer sah, wenigstens von den guten und vornehmen Plätzen, nichts von der das Theater umgebenden Landschaft, sondern blickte auf eine von jedem Naturvorbild weit entfernte, architektonisch streng stilisierte Bühne.

Wir müssen also aus künstlerischen Gründen eine Stilisierung des Schauplatzes eines Dramas verlangen, und die heute übliche Anordnung von Bühne und Zuschauerraum kommt einer Stilisierung entschieden entgegen. Die schauspielerische Leistung muss, soweit sie mimisches Kunstwerk ist, mit Rück-

---

[1]) Ernst Wachler: Freilichtbühne. Leipzig 1909.

sicht auf eine Hauptansichtsseite aufgebaut werden, die durch die Vorhangfläche unzweideutig bezeichnet wird. Im griechischen Theater, oder in dessen Nachbildung, im modernen Zirkus, übernimmt diese Rolle die Bühnenrückwand, nach der sich alle mimischen Aeusserungen anordnen müssen. Der ideelle Zuschauer des Schauspielers im runden Zirkus ist der, dessen Blickrichtung senkrecht zur Bühnenrückwand ist. Alle anderen muss der Akteur bewusst vernachlässigen, denn er kann nicht, wie der Tänzer, seine Darstellungen wiederholen und dann jedesmal die Ansichtsseite nach einer anderen Richtung legen. Er muss immer auf eine Reliefwirkung hinarbeiten. Das ist wohl im weitesten Umfange die Bedeutung des vielgebrauchten Schlagwortes: Reliefbühne, deren charakteristische Eigenschaft also nicht vornehmlich in dem Mangel an Raumtiefe besteht.

Daraus, dass der in der vordersten Bildebene gelegene Teil der Bühne für die Deutlichkeit und Verständlichkeit des künstlerischen Ausdrucks der bevorzugteste und am häufigsten zu verwendende ist, kann unmöglich gefolgert werden, dass der Tiefenraum bei einem Kunstwerk, das des realen Raumes bedarf, überhaupt ausgeschaltet werden könnte. Einfache Bewegungen aus der Tiefe nach vorn können im Gegenteil einen ganz neuen und besonderen Eindruck erzeugen[1]. So erfolgten z. B. die Hauptauftritte der Shakespeare-Bühne, ebenso wie die der griechischen, von hinten nach vorne aus den Türen der Bühnenrückwand.

Maas[2]) ist der Meinung, dass eine Säulenreihe, wie sie die

---

[1]) Zur Verständlichkeit und eindeutigen Auffassung der Tiefenbewegung gehört, dass der Zuschauer den Weg des Schauspielers auf der Bühne verfolgen kann, d. h. der Bühnenboden muss unter der Augenhöhe des sitzenden Zuschauers liegen. Diese eigentlich selbstverständliche Forderung ist bei der Anlage der Parterreplätze in vielen unserer Theater nicht beachtet. Das hängt wohl damit zusammen, dass unsere bisher üblichen Dekorationen ein scharfes Insaugefassen nicht vertrugen.

[2]) Vgl. Kunstgewerbeblatt (Seemann) Dezember 1910 und Februar 1911, wo die durch K. E. Osthaus unterstützten Reformversuche von Peter Behrens besprochen und kritisiert werden. Ferner vgl. die Ausführungen von K. E. Osthaus im Westfälischen Kunstblatt. Bielefeld 1909.

Bühne des griechischen Theaters zeigt, die Reliefwirkung nicht aufkommen lässt. Die persönlichen Erfahrungen des Verfassers haben seine gegenteilige Meinung bestimmt. Im Sommer 1908 wurden im Goethe-Theater zu Lauchstedt zwei Fragmente Menanderscher Komödien unter der Leitung des Hallenser Archäologen Carl Robert aufgeführt. Die Szene stellte eine einfache Häuserfront mit vorgelagerter Säulenreihe und zugefügtem Paraskenion dar. Diese einfache Dekoration übertraf in ihrer Wirkung alle Erwartungen[1]). Die Säulenstellung bedingte im Bühnenbilde eine äusserst einfache, dabei wohlgeordnete Verteilung der handelnden Personen, denen sie gleichzeitig die mannigfachsten und abwechslungsvollsten Bewegungsmöglichkeiten schuf. Die Reliefwirkung, im strengsten Sinne, wurde durch nichts unterbrochen, denn bei Monologen, die durch ihren gedanklichen oder stofflichen Inhalt die Aufmerksamkeit des Zuhörers ganz auf die Einzelperson konzentrieren, wirkte die Reihe der Säulen durchaus wie eine Fläche, man empfand die Interkolumnien nicht. Als die Aufführung anlässlich des internationalen Historikerkongresses im Charlottenburger Schiller-Theater wiederholt wurde, stellte sich im grösseren Bühnen- und Zuschauerraum dieselbe Wirkung ein.

Die Notwendigkeit der Stilisierung haben wir also erkannt, aber wie die realistischen, so haben auch die idealistischen Stilbestrebungen auf der Bühne eine natürliche Grenze, sie lassen sich nicht, wie in Malerei und Zeichnung, beliebig weit steigern. Der lebende menschliche Körper kann nie vollständig in einer abstrakten Figur aufgehen. Es bleibt immer so viel Menschliches an ihm haften, dass auch die Dekoration in Farben und Linien nicht ganz unrealistische Wege gehen darf. Maler und Zeichner können die Personen ihrer Bilder und die zu dramatischen Dichtungen gehörenden Illustrationen nach Belieben stilisieren. Aber bei einem Bühnenbilde bleibt immer zu berücksichtigen, dass der sich bewegende Mensch sich nicht in jedem Augenblick in eine bestimmte stilisierte Form pres-

[1]) Ich kann mich dabei auf mündliche Aeusserungen von Professor van de Velde und Professor Ludwig von Hofmann beziehen.

CARL WEIDEMEYER (WORPSWEDE).
ENTWÜRFE ZUR STILBÜHNE VON KRÜGER.
Tafel 15.

sen lässt. Und doch findet man gerade bei modernen Dekorationsskizzen, dass zu ihrer einheitlichen künstlerischen Wirkung malerisch stilisierte Menschen gehören. Nicht aus den eigentümlichen Bedingungen des sich bewegenden menschlichen Körpers heraus ist eine Ausdruckshaltung stilisiert, sondern nach rein malerischen Gesichtspunkten, für die das Unbewegliche charakteristisch ist, nach Farbe und Umrisslinie. Der Eindruck würde ein ganz anderer, vielleicht würde er überhaupt vernichtet werden, wenn die Farbe an eine andere Stelle wanderte, wenn sich eine Linie änderte. Deshalb sagten wir, muss der Schauspieler auf seiner Hut sein, damit er bei den Bemühungen um eine neue Bühnenform nicht seine Selbständigkeit und die ihm gebührende Vorherrschaft verliert. Er muss den Stil der Bühnendekoration bestimmen, nicht der Stil der Bühnendekoration sein Spiel.

Es bleibt nun noch übrig, einige Worte über das Verhältnis von Dichtung und Inszenierung zu sagen, denn in erster Linie ist es der Poet, der durch Stoff und Form seines Werkes den Stil der Darstellung und der Dekoration bestimmt. Dass der Dichter nicht unabhängig vom Schauspieler schafft, sondern immer eine besondere Form der Darstellung vor Augen haben muss, haben wir schon früher besprochen. Wagners Musikdramen vertragen in ganz anderem Masse eine Stilisierung[1]), wie eine moderne Milieuschilderung, die die stärksten Wirkungen der bis ins kleinste genauen Nachbildung der Wirklichkeit verdankt. Ebensowenig wie z. B. der Vers in Gorkis „Nachtasyl" passen würde, ebensowenig gehört eine vom Naturvorbild absichtlich fortstrebende stilisierte Dekoration hierher. Oft bedeutet die Entscheidung der Frage, ob stilisierte oder realistische Dekorationsform, schon ein Programm. Die Meininger statteten unsere Klassiker so realistisch, manchmal sogar naturalistisch, als möglich aus. Reinhardt sucht für dieselben Werke ein stilisiertes Gewand zu finden. Ibsen wird vorläufig szenisch rein realistisch behandelt. Vielleicht versucht aber einmal ein Regisseur die Emp-

---

[1]) Adolphe Appia, a. a. O.

fänglichkeit des Publikums für den stark symbolischen Inhalt und die eigenartige, beziehungsreiche Form des Dialogs der Spätwerke durch eine stilisierte Dekoration zu unterstützen. Hier liegt ein Teil der selbständig künstlerischen Arbeit des Regisseurs, er muss uns von Fall zu Fall von der Wahrheit seiner Schöpfung überzeugen [1]).

Wir haben uns gewöhnt, die Bühnendekoration als eine Aufgabe des Malers zu betrachten, der für eine Szene einen bunten und unterhaltenden Hintergrund zu schaffen hat. Dass er mit seinen gewöhnlichen Darstellungsmitteln diese Aufgabe nicht lösen kann, haben wir im Laufe unserer Untersuchung erkannt, denn Schauspieler und Zuschauer verlangen den wirklichen Raum, nicht den vorgetäuschten. Man hat versucht, das alte Prinzip der Kulissendekoration zu erneuern. Wir haben gehört, dass das Hauptziel der Barock-Dekorationskünstler war: „das Auge zu täuschen". Wir wissen jetzt, dass ihnen das bei einem geschulten Auge nicht lange gelingen konnte. Karl Ludwig Schinkel belebte die alte Dekorationskunst noch einmal dadurch, dass er reformatorische Neuerungen einführte, die sich auf psychologische Erfahrungen gründeten. Die Wirkung seiner dekorativen Kunstwerke wurde unterstützt durch ein seiner Zeit ganz neues Streben nach historischer Stilwahrheit. Aber letzten Endes waren es doch Gemälde, die er auf der Bühne panoramaartig aufzustellen suchte; das Hauptwirkungsstück blieb ein grosser, gemalter Prospekt.

Wenn wir Schinkels [2]) Dekorationen mit denen Guiseppe

---

[1]) Carl Hagemann: Regie, die Kunst der szenischen Darstellung. III. Aufl. Berlin und Leipzig 1912. Von demselben Verf. vgl.: Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Berlin und Leipzig 1903.

William Wauer: Der Kunst eine Gasse. II. Aufl. Berlin 1906, und: Die Kunst im Theater. Berlin 1909.

E. Gordon Craig: Die Kunst des Theaters. Berlin und Leipzig. II. Aufl. 1905.

Alfred Walter-Horst: Das Bühnenkunstwerk. Berlin 1911.

Carl Heine, a. a. O. und Stilfragen in „Die Szene". Heft 1. August 1911.

[2]) Sammlung von Theaterdekorationen, erfunden von Carl Friedrich Schinkel. XXXII Tafeln. Berlin 1862.

Galli-Bibienas[1]) vergleichen, so müssen wir uns daran erinnern, dass Schinkel seine Dekorationen rein als solche schuf, während die letzte Sehnsucht des Italieners durch die Bühne nicht befriedigt wurde, sein geheimster Wunsch blieb immer, seine phantastischen Werke in Stein und Marmor wirklich ausführen zu können. Schinkel drängt Dekoration und Schauspieler möglichst zu der sich dem Gemälde annähernden und für sein Bühnengemälde günstigen Reliefwirkung hin. Bibiena geht in die Tiefe, gliedert Raum an Raum, schafft Nischen, Winkel, Vorsprünge, freistehende Pfeiler und Säulen, Galerien, Stufen und Treppen, die in Absätzen und Wendungen nach oben und unten führen und die Phantasie des Zuschauers in immer neue Räume locken. Wenn man bei einer Schinkelschen Dekoration gleichzeitig Personen in allen möglichen Bewegungsrichtungen über die Bühne schickte, so würden dazu fünf bis sechs Menschen genügen, bei Bibiena würde eine Bewegung und ein lebendiges Durcheinander einer sich begegnenden und sich kreuzenden Menge entstehen. Hierin bleiben die Bibienas auch noch die Lehrmeister des modernen Regisseurs.

Da es nicht gelingen kann und weder Bibiena noch Schinkel gelungen ist, die Fehler des alten Kulissenbogen-Systems ganz zu verbergen, und der künstlerische Eindruck überall da gestört wird, wo ein mangelndes Können fühlbar wird, hat man die seit Jahrhunderten eingebürgerte Dekorationskunst dadurch retten wollen, dass man ihre Fehler gar nicht zu verstecken suchte, sondern sie offen bestehen liess und die Dekoration nur als ein ausführlicheres Namensschild behandeln wollte, das den Zuschauer auffordern sollte, sich die näher charakterisierte Szenerie vorzustellen. Bei diesen Versuchen, die Kulisse rein als Kulisse zu behandeln, wird von vornherein auf einen realistischen Zusammenhang zwischen den handelnden Personen und den Raummassen der Dekoration verzich-

[1]) Theaterdekorationen, Innenarchitekturen und Perspektiven. Entwürfe im Stile des Barock von Guiseppe Galli-Bibiena. Theaterarchitekt am Kaiserl. Hofe Karls V. Berlin 1888.

tet[1]). Auf diese Weise würde ein Zustand geschaffen, der an Serlios Renaissance-Bühne erinnert. Die Raummasse der Dekorationen haben gar nichts mehr mit dem wirklichen Raum, in dem sich die Schauspieler bewegen, gemein, aber gerade diese Vereinigung erstreben wir heute. Darum weisen wir die Gestaltung der Szene nicht dem Nur-Maler, sondern dem modernen Raumkünstler zu, der das Licht, das der gefährlichste Feind des Dekorationsmalers war, zu seinem mächtigsten Bundesgenossen und stärksten Wirkungsmittel machen kann. Woraus er seine Bühne aufbauen will, aus Stein, wie der griechische Baumeister, oder ob er die Raumgrenzen durch Säulen und bewegliche auswechselbare Vorhänge oder noch auf eine andere Art bestimmen will, müssen wir ihm überlassen. Er braucht nicht naturalistisch echt zu sein, auch nicht in bezug auf sein Material. Gegen gemalte steinerne Treppenstufen müssen wir uns wehren; sobald sie plastisch dargestellt sind, ist uns das Material gleichgültig, solange damit nicht, z. B. durch den Klang, eine verstärkte Ausdruckswirkung erzielt werden soll. Das Schwert darf von Holz sein, solange es nicht dazu dienen soll, das Geräusch klirrender Waffen hervorzurufen. Wir vernachlässigen Geräusche, bis sie zu einem künstlerischen Ausdruckswert werden. Lange genug hat sich die Bühne in einseitig-realistischer Richtung entwickelt. In unserer Zeit ist wieder das tiefe Verlangen nach einem über die einfache Nachahmung hinausgehenden Stile erwacht. Darum mussten wir von den beiden Möglichkeiten der Stilrich-

---

[1]) Die alte Bühnenform hat in Theodor Alt „Das Künstlertheater" (Heidelberg 1909) einen literarischen Verteidiger gefunden. Vgl. dazu die betreffenden Stellen bei Kutscher, a. a. O. — Der Unterschied zwischen Alts und unserer Auffassung wird klar werden, wenn wir hören, was er über die „Beweggründe zur Stilisierung der Schaubühne" sagt. „. . . Nicht um eine Vergeistigung oder Erhöhung ihres Wesens, sondern um eine bewusste Verneinung ihrer Wirklichkeit handelt es sich dabei . . . Die Schaubühne stilisieren heisst also, die Erscheinungen auf der Bühne absichtlich unnatürlich gestalten, sodass eine Verwechslung dieser Erscheinungen mit der Wirklichkeit von vornherein ausgeschlossen ist." Im Gegensatz zu Alt müssen wir in der idealistischen Stilisierung gerade eine „Vergeistigung" und „Erhöhung" zu grösserer Ausdrucksstärke erblicken, die sich bis zu abstrakten Formen verdichten kann.

tungen in der Kunst ausgehen, mussten versuchen, uns klarzumachen, wo sie ihren Ausgang nehmen, was sie bestimmt, und wohin sie führen.

Das neue für die Bühne gewonnene Ausdrucksmittel, das keine Zeit so besessen hat, wie wir jetzt, ist das Licht. „Das Licht muss heute Knechtsdienste für die Dekorationsmalerei leisten, während es selbst als Beherrscher der Szenerie stimmung- und formgestaltend wirken könnte" [1]). Mit jedem Tage, möchte man sagen, wird durch neue Erfindungen unsere Herrschaft über das Licht grösser. Aus tiefster Dunkelheit, in ganz allmählichen Uebergängen können wir einen Raum aus allen Richtungen und in allen Farben zu strahlender Helligkeit erwachsen lassen, das Licht auf jeden beliebigen Punkt konzentrieren, ihn in magischem Glanze aus der Dunkelheit aufleuchten und ebenso das Ganze, wie einen nächtlichen Spuk oder einen Traum von überirdischer Schönheit, wieder in Nacht verschwinden lassen. Denken wir uns diesen Ueberfluss über einen reich und doch einfach gegliederten Raumorganismus ausgegossen, der, wie wir es verlangen, die Einzelperson auf der Bühne nicht verloren gehen lässt und doch eine Menschenmenge nicht beengt, im Gegenteil, deren Bewegungsmöglichkeiten und -richtungen ordnet und steigert, so besitzen wir alle Mittel, jedem Moment des Dramas zu einem bildkünstlerisch- erhöhten Ausdruck zu verhelfen. Nur müssen wir die nutzlosen und unkünstlerischen Versuche aufgeben, die keine Periode dramatischer Hochkultur kannte, weder die griechische, noch die mittelalterliche, noch die spanische, noch die elisabethanische, auf der Bühne eine Wirklichkeit vortäuschen zu wollen. Die Bühnendekoration ist nicht gezwungen, den realistisch-illusionistischen Weg zu gehen, sondern der schon von den mittelalterlichen Dekorationskünstlern beschrittene idealistisch-symbolische harrt noch des Meisters, der ihn zu einem einheitlich-künstlerischen Ziele führt. Einem ein-

---

[1]) William Wauer: Der Kunst eine Gasse. — Vgl. auch Adolphe Appia a. a. O.

fachen Symbol die gewünschte Deutung zu geben, ist auch noch unsere Phantasie lebendig und stark genug.

Ich möchte in diesem Zusammenhang einiges über Ludwig v. Hofmanns Gartendekoration zu Maeterlincks „Aglavaine und Selysette“ sagen, die Hofmann für Max Reinhardt entworfen hat. Dieser Garten gehört mit zum Konsequentesten, was die stilisierende Bühnendekorationskunst geschaffen hat. In der Behandlung des landschaftlichen Bühnenbildes offenbart sich die Eigenart eines Dekorationsprinzips am deutlichsten. Die Bühne enthält alles, was L. von Hofmann und dem Regisseur Reinhardt für die Stimmung der dort spielenden Szenen wichtig erschien. Wer die Eigenart der Farben Ludwig von Hofmanns kennt, kann unschwer erraten, warum Reinhardt für das genannte Werk Maeterlincks sich gerade die Mitarbeit dieses Künstlers gesichert hat. Mit der Wirkungskraft der Farbe wollte man Maeterlincks Dichtung zu Hilfe kommen. Selbst noch die Photographie, die in diesem Falle nur mangelhaft und nichtssagend sein kann, zeigt uns deutlich den Unterschied zwischen der die erhöhte Mitte des Bildes einnehmenden, die Blicke fesselnden, offenen Lichtung und der geschlossenen grünen Laubmasse, deren naturalistische Einzelformen den vom Maler beabsichtigten farbigen Eindruck vielleicht nie hätten erzeugen können. Von diesem Hintergrund, dessen Licht- und Farbenkontraste durch die leicht zu handhabende Beleuchtung ohne Schwierigkeit zu verstärken oder zu mildern sind, kann man die Figuren der handelnden Personen in jeder gewollten Deutlichkeit sich abheben oder verschwinden lassen. Durch die Niveau-Verschiedenheit des Fussbodens und die Stufen ist den Schauspielern eine grössere Bewegungsmöglichkeit geschaffen. So reich diese Dekoration in ihren Wirkungen ist, so einfach ist sie in ihren Mitteln. Darum erscheint sie auch im Gegensatz zur üblichen, mit Kulissenbogen arbeitenden Dekoration von jedem Platz im Theater einheitlich und widerspruchslos. Nichts erinnert mehr an ein auf die Bühne übertragenes Wandgemälde.

Wenn wir der Bühne das Recht zurückgeben, sich nach ihrer eigenen Gesetzmässigkeit aufzubauen, dann wird sie al-

CARL WEIDEMEYER (WORPSWEDE).
ENTWÜRFE ZUR STILBÜHNE VON KRÜGER .
Tafel 16.

les ausdruckslos Alltägliche, alles sinnlos Spielerische, alles Niedrige und Gemeine abstreifen, dann kann sie wieder ein Spiegel unserer Kultur- und Weltanschauung werden, und das Theater ein Ort, wo wir „Feste des Lebens und der Kunst“ feiern.

ANHANG

Im Anhang möchte ich noch einige Erklärungen zu einer Bühnenform geben, wie sie sich mir aus einer Reihe künstlerischer Arbeiten und praktischer Erfahrungen ergeben hat. Es handelt sich um eine Bühne mit mehreren Schauplätzen: Vorderbühne, Hinterbühne, linke und rechte Seitenbühne, die gleichzeitig, einzeln oder in verschiedenen Kombinationen verwendet werden können. Die Teilung und Gliederung wird, wie aus den beigegebenen Dekorationsentwürfen von Carl Weidemeyer-Worpswede hervorgeht, durch zwei Säulen erreicht, die als konstante Grössen in jedem Bilde wiederkehren. Jede Bühne hat einen eigenen Vorhang. Die Vorhänge der Hinterbühne und der Seitenbühnen sind natürlich gleichfarbig. Jeder ist in der Mitte teilbar, so dass man durch sie evtl. auftreten kann, und jeder lässt sich so weit wegziehen, dass er für den Zuschauer verschwindet, und zwar die Seitenvorhänge nach den Seiten, also der linke nach links und der rechte nach rechts. Der Vorhang der Hinterbühne geht für gewöhnlich in der Mitte auseinander, für den Fall, dass man Vorder-, Hinter- und Seitenbühnen auf einmal benutzen will, wird er in den Schnürboden hinaufgezogen. Die Vorderbühne behält am besten einen neutralen Charakter, wenigstens wenn es sich um ein szenenreiches Stück handelt. Wenn sich das Aufstellen und das Wegräumen, ähnlich wie es auf S. 66 geschildert wurde, in die Handlung einbeziehen lässt, kann man auch auf der Vorderbühne leicht Möbel verwenden. Sonst stellt man die

Dekorationsstücke, die die Eigenart des Schauplatzes charakterisieren sollen, auf einer der drei Nebenbühnen auf.

Mehr über die technische Einrichtung zu sagen, scheint mir nicht nötig, denn sie ist ausserordentlich einfach, darum bin ich auch von der praktischen Verwendbarkeit dieser Bühnenform überzeugt. Dass sich mit ihrer Hilfe auch eigenartige bildkünstlerische Wirkungen erzielen lassen, scheinen mir die Entwürfe Weidemeyers zu meiner Bearbeitung und Einrichtung von Gobineaus „Renaissance“ zu beweisen. Bild I bezieht sich auf S. 7—12 der neuen Ausgabe des Insel-Verlages, Bild II auf S. 213, Bild III auf S. 79—84 und Bild IV auf mehrere Szenen, die vor einem Florentiner Palast spielen.

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.